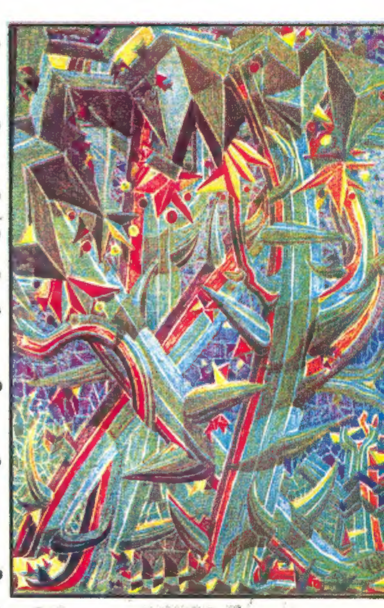
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

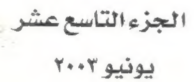
إشراف: أ. د. حسن البنداري



- أثر الصالون الأدبي في النهضة الثقافية والعلمية (صالون الأميرة نازلي فاضل نموذجا).
- الوزن والتجديد في الشعر العربي الحديث (محمود غنيم نموذجا)
- قصص محمود البدوي بين الواقع وما فوق الواقع.
- التربية من خلال الفن: تأملات في فكر هربرت ريد.
- العقاد وأعظم نقاد شكسبير.
- مفهوم الحرية في شخصية الحلاج بين صلاح عبد الصبور وعز الدين المدني.
- وجوه الصلة بين جمهرة أبي زيد القرشي وبعض مؤلفات أبي عبيدة معمر بن المثنى.
- التواصل الحضاري بين مصر وبلدان الشرق الأدنى القديم. دراسة حول العلاقة بين مصر وبلاد العرب القديمة.
- أسلوب تدريس آلة الكمان لذوى الاحتياجات الخاصة.
- خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم

الجزء التاسع عشر

يونيو ٢٠٠٣



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي.
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصبغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري
رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر ـ القاهرة.
ت: ٢٩٣٤٦٩٥

لوحة الغلاف

الفنان: د. السيد القماش

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البندارى

القاهرة مصر الجديدة - روكسى، شارع أسماء فهمى كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٣٠ - ٥٨٥٦٦٣٢

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء التاسع عشر يونيو ٢٠٠٣



مستشارو الجزء التاسع عشر

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د. رضا رجب
- أ.د. زين نصار
- أ.د. سامى نصير
- أ.د. سعد يسى
- أ.د. صبرى إبراهيم السيد
- أ.د. طه وادى
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الوهاب المسيرى
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. مراد مبروك
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد بلتاجى
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد الحميد سالم
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى
- أ.د. محمد عنانى
- أ.د. منى عبد الهادى
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومى

المحتويات		الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء التاسع عشر (يونيو ٢٠٠٣)

د. حسن البنداري

كلما قدمت لجزء جديد من إصدار (فكر وإبداع) - رأيت أن «رسالته النبيلة» تتأكد في القلوب المخلصة، والعقول المكترثة الحريصة على استمراره وتواصله.

وأعتقد أن المتابعين الموضوعيين لهذا الإصدار يشاركونني هذه الرؤية، بل إنني أجدهم يقدمون لنا الدعم النفسي والمساندة المعنوية لإدراكهم قيمة الإصدار وأهميته بالنسبة للبحث العلمي.

وأنا أقدر لهم مشاركتهم السامية. فهي مشاركة تبدد الغيوم المفتعلة، والضباب المصطنع، وتزيح «المواقف المغرضة». إننا جميعا - هم ونحن - نؤمن بذلك الضوء الأكيد في نهاية كل نفق مظلم. فبالأمل نعمل ونستمر.

ويضم هذا الجزء (التاسع عشر) ثلاثة عشر بحثا، عشرة بحوث باللغة العربية، وثلاثة بحوث أولها بالفرنسية والثاني والثالث، بالإنجليزية.

أما البحوث العربية فهي: (أثر الصالون الأدبي في النهضة الثقافية والعلمية، صالون الأميرة نازلي فاضل نموذجًا) للدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، و(الوزن والتجديد في الشعر العربي الحديث، محمود غنيم نموذجا) للدكتور عبد الحكيم حسان. و(قصص محمود البدوي بين الواقع وما فوق الواقع) للدكتور: عبد الحميد إبراهيم. و(العقاد وأعظم نقاد شكسبير) للدكتور: نبيل راغب. و (مفهوم الحرية في شخصية الحلاج بين صلاح عبد الصبور، وعز الدين المدني) للدكتورة فاطمة يوسف، و(وجوه الصلة بين جمهرة أبي زيد القرشي وبعض مؤلفات أبي عبيدة معمر بن المثنى)، للدكتورة: موزة غانم. و(التواصل الحضاري بين مصر وبلدان الشرق الأدنى القديم: العلاقة بين مصر وبلاد العرب القديمة.. دراسة تحليلة مقارنة) للدكتور إسماعيل عبد الفتاح. و(أسلوب تدريس آلة الكمان لذوي الاحتياجات الخاصة (المكفوفين) للدكتورة سميرة صلاح. و(خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم) للدكتورة هدى أحمد علي. وأما البحث الفرنسي فهو (الترجمة والترجمة الفورية: الإنسان أم الكمبيوتر للدكتورة شهيرة بدوي، وأما البحثان الإنجليزيان فأولهما (كسر الصمت) دراسة في قصص الكاتبة الهندية شاشي ديشبندي) للدكتورة غادة ممدوح، وأما البحث الإنجليزي فهو (مدينة قازان) للدكتور محمد السعيد جمال الدين.

والله تعالى الموفق إلى الصواب

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدى

أثر الصالون الأدبى فى النهضة الثقافية والعلمية
(صالون الأميرة نازلى فاضل ١٨٥٣م-١٩١٣م نموذجًا)

د. محمد عبد المنعم خفاجى *

لم أكن أنوى الكتابة فى هذا الموضوع لولا كتاب صدر فى تونس عن دار المغرب العربى منذ شهور للأديب التونسى المشهور «أبو القاسم كرو» بعنوان: «الأميرة نازلى فاضل رائدة النهضة فى مصر وتونس».

وقد جمع فيه الكثير من المعلومات عن الأميرة ودورها التأثيرى فى مصر وتونس، ورجع فيه إلى مصادر عامة وأخرى من مصر وثالثة من تونس مما أعطى للكتاب أهمية كبيرة، وجعل له وزنا كبيرا، إذ كان بما جمعه فيه مؤلفة عن المصادر التونسية والمصرية والعربية قيمة تاريخية كبيرة.

«نازلى فاضل» (١٨٥٣م ــ ٢٨أكتوبر ١٩١٣م) ذات الستين ربيعا.

لم تلق سيدة مصرية مثل ما لقيت هذه الأميرة العلوية حفيدة «إبراهيم باشا» من شهرة ومكانة ومنزلة فى الشرق والغرب.

وكان النصف الثانى من القرن التاسع وأوائل القرن العشرين فترة عصيبة فى تاريخ مصر بل فى تاريخ الشرق العربى كافة.

عاشت مصر هذه الفترة فى جهود متوالية بذلت من أجل بناء الدولة

(*) أستاذ الأدب العربى بجامعة الأزهر.

ووصلها بحضارة الغرب وشعوبه ، وشهدت حكم عباس (١٨٤٨ – ١٨٥٤) ، وسـعيد (١٨٥٤ -١٨٦٣) ، وإسـماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩) ، وتوفـيق (١٨٧٩ – ١٨٩٢) وعباس باشا الثاني (١٨٩٢ – ١٩١٤).

كما شهدت الكثير من التطورات الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية [افتتاح قناة السويس في (١٨٦٩) ، قيام مجلس نواب مصري (١٩ نوفمبر ١٨٦٦) ، وثـورة فكـرية قادهـا جمـال الديـن الأفغـانى (١٨٣٩ – ١٨٩٦) ، منذ قدم إلى مصر (١٨٧١) أول مرة ، وتلميذه محمد عبده (١٨٤٩- ١٩٠٥) والتى مهدت للثورة العرابية عام (١٨٨١) من بعد عزل إسماعيل عام (١٨٧٩) وولاية ابنه توفيق] ، كما عاشت مصر كل يوم فى جديد يتلوه جديد! (القطارات البخارية – الأوبرا المصرية – المتحف المصرى – البريد – إنشاء المدارس للبنين والبنات – الصحافة والصحف – الطباعة والمطابع ... الخ).

وكانت هزيمة " عرابى " ، والاحتلال الإنجليزى لمصر ، من أهم الأحداث الكبيرة التى شهدتها مصر فى هذه الفترة العصيبة فى تاريخها الحديث.

وتلا ذلك كله حركة " مصطفى كامل " (١٨٧٣ – ١٩٠٨) الوطنية.

- ٢ -

أحداث كبيرة كان لها دويها الشديد فى كل مكان وعاشت الأميرة فى ظلها وسط الأعاصير ، فتاة صغيرة .. فكبيرة .. فلاعبة على المسرح السياسى فى وطنها العريق.

أبو الأميرة هو " مصطفى فاضل " (١٨٣٠ ـ ١٨٧٥) ابن " إبراهيم باشا " ابن " محمد على الكبير " ، وهو شقيق " الخديوى إسماعيل " وولى عهده حين كانت ولاية الحكم فى مصر من حق الأكبر فالأكبر من أبناء محمد على.

ولكن " إسماعيل " فى أثناء حكمه سعى جاهداً لدى الخليفة العثمانى ليتوارث العرش بعده الأكبر فالأكبر من أبنائه هو ، فكان " توفيق " هو ولى الأمر بعد عزل أبيه " إسماعيل " عام (١٨٧٩).

وفى وسط الأحداث الكبرى ولدت نازلى بنت مصطفى فاضل فى عهد عباس الأول عام (١٨٥٣) ؛ ولم تمضى الأيام إلا وقد خلع الأب من ولاية العهد التى انتقلت إلى توفيق بن إسماعيل ، وفقد مصطفى فاضل كل أمل فى أى دور سياسى له فى وطنه مصر ، وكان ذلك مدعاة لأن يصفى أملاكه فى مصر وينتقل بأسرته الكبيرة إلى الآستانة ليعيش فيها منفيا .. أو شبه منفى.

شبت الأميرة نازلى فى بيت مجد وترف ، أمها دل أزاد هانم (١٨٣٧ – ١٨٨٥) تركية العرق ، وهى الزوجة الأولى لوالد الأميرة ذى الثلاث زوجات ، عاشت نازلى شبابها بين مصر والآستانة . طافت بأوروبا مع والدها ، وظهرت شخصيتها واضحة المعالم كفتاة مصرية مثقفة ثقافة واسعة تتحدث بست لغات : العربية والتركية والإنجليزية والفرنسية بطلاقة ، والألمانية والإيطالية بمستوى دون تلك المستوى الرفيع ، ونالت الإعجاب والانبهار من كل معارفها ، وكبرت الفتاة لتصبح حديث الجميع بجمالها وثقافتها وقوة شخصيتها .. وهكذا حظيت بتقدير المجتمع.

يصفها " الشيخ مصطفى عبد الرازق " شيخ الأزهر فيما بعد في مقال له نشر "*بالهلال المصرية* (عدد ٧ عام ١٩٥٨) " في حديث عن " المرأة في حياة الأمام محمد عبده " .: فيقول:

" الأميرة نازلي من أميرات البيت المالك في مصر ، تميزت منذ نشأتها بذكاء ودهاء ، وربيت على النمط الأوروبي ، وكان أبوها من دعاة الحرية والثائرين في وجه الأستانة في تركيا ، ثم كانت زوجة للسفير العثماني في لندره ، وأيضا العالم بالسياسة والدبلوماسية ، وجمعت إلى ذلك كله .. جمالاً رائعا ، وبيانا حلوا ، ولطفا سويا فتانا.

كانت ساحرة النظرات ، عذبة الملامح ، رشيقة القوام ، ناصعة الجبين ، ذات ثغر رقيق ، يفتر عن ابتسامة دائمة ، فيها معنى الألم العميق والسخرية بالألم ، ومعنى العزيمة الماضية ، ومعنى الرجاء الذي لا يصل إليه اليأس "

وقد ضاق السلطان عبد الحميد درعا بنفوذ الاميرة في عاصمة الخلافة ، فاضطرت الى الإقامة في مصر ، حيث كان الخديوى عباس الثاني يضيق بها درعا أيضا ، وكان قصرها ملتقى الكبراء ، وقادة الرأى ، وصفوة اهل العلم والأدب والفن من أجانب ومصريين.

- ٣ -

كل ذلك مما اهلها للزواج من " خليل شريف باشا " ، الصدر الأعظم في الخلافة العثمانية من قبل ، ثم السفير العام للخليفة في دول أوروبا من بعد وتم الزواج في الاستانة عام (١٨٧٣) وكان ذلك مدعاة لانتقالها مع

زوجها للإقامة بباريس ، وكان من ثمرة هذا الزواج أن أنجبت بنتا توفيت في المهد.

توفى والد نازلي بعد الزواج بعامين (١٨٧٥) ، ثم توفى زوجها عام (١٨٧٩) ، فشعرت بالوحدة الشديدة تحيط بحياتها من كل جانب ، فكانت تحرص على السفر في رحلات متعددة إلى مختلف العواصم الغربية ، وإلى وطنها مصر ، الذي لم تره منذ هجرة والدها إلى الأستانة ، وتعرفت في ذلك الوقت على أعلام العصر ، وترددت على تونس مرارا لزيارة أختها " رقية هانم " زوجة القائد " ابن عياد " ، فعرفت العديد من رجالات تونس وأعلامها سياسيين وغير سياسيين.

ولم تعد نازلي إلى وطنها مصر إلا بعد وفاة والدها عام (١٨٧٥) وكانت إقامتها بمصر في قصرها الواقع غربي قصر عابدين ، وكان هذا القصر يسمى قصر هنري مالكه الأول ، وكان هنري سفيرا لإنجلترا لدى الباب العالي . وهكذا كانت تتردد على وطنها بعد أن فارقته وهي في الثالثة عشرة من عمرها ثم عادت إليه وهي في الثالثة والعشرين بعد أن كانت زوجة لخليل شريف باشا الذي توفي عنها عام ١٨٧٩ وتركها وحيدةً.

وزاد أثر نازلي في الحياة الاجتماعية والفكرية بل والسياسية في مصر حتى ليقول " الشيخ مصطفى عبد الرازق " في مقالته السالفة المنشورة في "*الهلال المصرية* (عدد ٧ عام ١٩٥٨) " عن " **المرأة في حياة الأمام محمد عبده** " ..

" في قصرها – الأميرة نازلي – كانت تُحل عظائم الأمور وتعقد ،

وفي قصرها كانت تُمحص مسائل الإصلاح الاجتماعي ، وتتدارس طرائق الأدب والعلوم والفنون الجميلة ، وفي قصرها كان يشجع أهل المواهب الممتازة ، وكان يمهد لنشر الجديد ، والدعوة إلى الرقي والمدنية ".

وكانت هذه الحقبة حافلة بأعلام لهم مكانتهم الكبيرة في المجتمع .. " الأميرة فاطمة " بنت " إسماعيل " – " صفية زغلول " بنت " مصطفى فهمي باشا " رئيس الوزراء – " هدى شعراوي " بنت " شعراوي باشا " أحد زعماء ثورة (١٩١٩) في بدء قيامها مع " سعد باشا " ، وأخيه " فتحي زغلول " ، و" عبد العزيز فهمي باشا " – و" ولي الدين يكن " – والإمام " محمد عبده " ، وغيرهم.

شاركت الأميرة نازلي في مصر في الأعمال الخيرية والمشاريع العامة وكانت هي التي رشحت " سعداً " للزواج من " صفية " بنت " مصطفى فهمي باشا " رئيس الوزراء ، وهي التي كانت وراء إقناع " كرومر " من قبل بتعيين " سعد " وزيراً وكان من قبل محامياً ، ثم مستشاراً بمحكمة الاستئناف

وكان " كرومر " المندوب السامي البريطاني في مصر على صلة بالأميرة وبصالونها الذي كان يتردد عليه صفوة الإنجليز في مصر ، وفي مقدمتهم " كرومر " و" كتشنر " و" بوند " ، والذي كان يرى " كرومر " فيه عاملاً من عوامل التغيير الحضاري في مصر ، الذي يعمل على صبغتها بصبغة غربية تهادن الإنجليز وترى فيهم المُنقذ للبلاد من عصور الظلام والانطواء والعزلة الحضارية عن العالم.

وقد سجل " ستورس " الإنجليزى صديق " كرومر " فى مذكراته مدى إعجابه بثقافة الأميرة ولباقة حديثها ونكاتها الحاد.

ولصداقتها بالرؤوس الإنجليزية الكبيرة فى مصر اتهمت بأنها كانت تعمل بتوجيه من المخابرات البريطانية كجاسوسة متنمرة وقد يكون فى هذا الاتهام نوع من المجازفة.

وكانت أحداث الثورة العرابية ، والاحتلال الإنجليزى لمصر ، هما الشغل الشاغل لكل مصرى يعيش على أرض وطنه أو خارج وطنه.

ومع ذلك فقد كانت نازلى تتعاطف مع الثورة العرابية لأنها مصرية الهوى والمنتمى ، ولأن أسرتها العلوية أقصت والدها عن العرش ، ونفته هو وأسرته إلى خارج أرض الوطن.

كانت تشجع المحامين الإنجليز للدفاع عن " عرابى " بعد الهزيمة ، وفى صالونها كانت تدافع عن " أحمد عرابى " وثورته وتتعاطف مع نزاهة أغراضه ، ويؤثر عنها قولها ..

" أنه لم يكن جنديا فحسب ؛ لأن قلبه كان أطيب من أن يساعده على ذلك ، ولو كان رجلا عنيفا لأخذ توفيقا مع جميع الأمراء إلى القلعة وقطع رؤوسهم وسار أميرا على البلاد ".

ويبدو أنها كانت عاتبة على الشباب المصرى لخنوعهم أمام توفيق وابنه " عباس باشا الثانى " وخضوعهم التام للاحتلال الطاغى ، ولمساندة الإنجليز للطبقة الحاكمة آنذاك.

وروى عنها الصحفى الأمريكى " جرفيل " فى كتاب له عن مصر

أنها كانت تصف شباب مصر في هذه الفترة من بدايات الاحتلال بأقبح الأوصاف ، كما نشر لها في " *الإيجيبشيان جازيت* " حديث آخر نشر نحو عام (١٩٠٩) قالت فيه .. " إن الشباب المصري لا يساوي ثمن الحبل الذي يشنق به ".

وقد هاجمها الحزب الوطني ورئيسه " محمد فريد " من أجل ذلك هجوماً شديداً ، فبادرت بنفي هذا الحديث وإنكاره.

هذا كله مع أنها كانت تعمل جاهدة من أجل تخفيف العقوبة على " الورداني " قاتل " بطرس غالي باشا " صديق الإنجليز.

لقد كانت مشاعرها الوطنية المصرية والعربية حادة .. فهي تكره " الخديوي إسماعيل " ، وتتعاطف مع مناوئيه من أمثال " الأفغاني " - في الفترة التي قضاها في مصر - ، و" محمد عبده " ، و" المويلحي " ، وغيرهم.

ثم هي تناصر حزب تركيا الفتاة مما أغضب عليها " السلطان عبد الحميد " وقد بادرت بالكتابة إليه توضح له أنها إنما تتبع نصائح والدها من الحرص على الحق والدفاع عنه. كما كانت صديقة للإمام " محمد عبده " وطبقته وحزبه من مناوئي الخديوي " عباس الثاني " ؛ ولذلك كان " عباس " يبغضها ، شأنه في ذلك شأن الخليفة العثماني " عبد الحميد ".

وفي الوقت نفسه كانت تكره الحزب الوطني ورئيسه " مصطفى كامل باشا " وتتهمه بالمتاجرة بالوطنية مما كان له تفسيرات كثيرة منها .. أنها كانت تصنع ذلك مجاملة للإنجليز ، ونفيا للاتهام الذي وجهه إليها الحاكمون الإنجليز في قصر الدبارة بأنها تعمل على إذكاء روح الثورة ضد الإنجليز.

- ٤ -

ووسط الأعاصير تزوجت الأميرة للثاني مرة بعد أن رفضت يد الوزير " فخرى باشا فريد " ، وأحد الأمراء الذى تقدم إليها. فقد قادتها زياراتها المتعددة لتونس لزيارة أختها الأميرة " رقية " التى كانت متزوجة من القائد " ابن عياد " ومقيمة معه فى تونس ، إلى التعرف على الكثير من الوجوه التونسية.

وكان زوجها الجديد المختار شابا تونسيا من أسرة كبيرة وثرية وذات نفوذ قوى فى بلدها ، وهو " سيد خليل بوحاجب " لأنه مثقف ثقافة واسعة ومتأثر كل التأثر بالحضارة الغربية . وتم هذا الزواج فعلا عام (١٨٩٩).

ويذكر " قلينى فهمى باشا " فى كتابه "*أعمال الملوك*" عن الأميرة أنها قالت له بعد زواجها من الشاب التونسى ..

" ماذا يقولون يا باشا عن زواجى بتونسى ، لا سيما أنى رفضت من قبل وزيرا وأميرا ؟ فرد عليها .. يقولون عنك أنك مجنونة .. فضحكت كثيرا وقالت .. ما أعظم سرورى بسماع ذلك ، ألا ترى أن كل الناس مجنون وأن أبى كان مجنونا أيضا ".

أقامت الأميرة فى تونس مع زوجها بعيدا عن مؤامرات الأستانة والقاهرة ، ونزلت فى قصر " بوحاجب " والد الزوج فى " المرسى " .. الضاحية الجميلة التى كانت سكنى الأمراء ، والطبقة الحاكمة ، والطبقة الثرية من أبناء تونس. كانت الأميرة آنذاك فى السادسة والأربعين وزوجها فى الخامسة والعشرين.

وبادرت الأميرة بزيارة الحاكم الفرنسي وزوجته في قصره في " المرسى " . وفي الوقت نفسه تعرفت إلى الشخصيات الوطنية المختلفة وأعضاء نادى الشباب التونسي وأعضاء الجمعية الخلدونية والجمعية الصادقية ، وكان من الشخصيات التي تعرفت عليها " البشير صفر " الذى زار مع الأميرة وزوجها مصر عام (١٩٠٧) ونزل ضيفا عليها في قصرها في القاهرة شهرا ونصف شهر.

وظهر نشاط الأميرة في تونس في مختلف المجالات الفكرية والاجتماعية ، بل والسياسية أيضا.

كما كان لها إسهاماتها في الجمعيات النسائية والخيرية ، ومن بينها الجمعية الخيرية الإسلامية التي أنشئت في تونس على غرار مثيلتها في مصر التي أنشأها الإمام " محمد عبده ".

وقد زار الإمام " محمد عبده " الأميرة في تونس عام (١٩٠٣) أثناء إقامتها هناك ونزل ضيفا عليها في قصرها في " المرسى " ؛ وكان قد زار تونس قبل ذلك أثناء إقامته في باريس (١٨٨٤) وعمله مع الأفغاني في " العروة الوثقى ".

— ٥ —

وللأميرة نازلي صداقة حميمة بالإمام " محمد عبده " ومدرسته الفكرية وتلاميذه أمثال سعد زغلول وقاسم أمين والمويلحي وأديب إسحاق وولي الدين يكن وغيرهم ، وبدأت هذه الصداقة عام (١٨٨٨) بعد عودة " محمد عبده " من المنفى وعمله في المحاماة ، ثم عمله مستشارا في محكمة الاستئناف العليا.

ولقد كانت تعجب بشخصية الإمام وثقافته وذكائه ومكانته الدينية والعلمية والاجتماعية فى المجتمع المصرى.

وكانت محكمة الاستئناف العليا بالقاهرة تضم يومئذ صفوة رجالات مصر من القضاة ذوى العناصر الراقية ثقافة وذكاءً وذوقاً واستقلالاً ، فلا جرم أن كثيرا من قضاتها كانوا من المترددين على صالونها وكان من بينهم بل أولهم الإمام " محمد عبده ".

ولما عاد " قاسم أمين " من دراسته فى باريس كتب فى "*المؤيد*" مقالات عديدة هاجم فيها المرأة المصرية ، ورماها بالتخلف ، كما ظهر رأيه فيها فى كتابه بالفرنسية "*مصر والمصريون*" الذى رد فيه على أعداء مصر الأوروبيين من أعوان الاستعمار وفى مقدمتهم " داركور " الفرنسى القاضى بالمحاكم المختلطة بالقاهرة ، على كتابه "*سر تأخر المصريين*".

وتردد اسم " قاسم أمين " فى صالون الأميرة فرغبت إلى الإمام " محمد عبده " أن يحضر معه "قاسم أمين " ، ودار حوار لها معه طويلا ، وبتأثير الأميرة أخذ قاسم يخفف من حدته وعداوته للمرأة ، وبتأثيرها - ولا ريب - كتب كتابه "*تحرير المرأة*".

– ٦ –

وبعد .. فماذا أقول عن الأميرة " نازلى فاضل " بعد أن كتب عنها وعن دورها فى النهضة فى مصر وتونس وعن أثرها الفكرى والاجتماعى والسياسى الأديب الكبير " أبو القاسم كرو " كتابه القيم "*الأميرة نازلى رائدة النهضة فى مصر وتونس*" ووعد بأن يصله بجزء ثان ، ورجع فيه إلى مصادر مصرية وإلى مصادر تونسية غزيرة.



الـوزن والتجديــد
فى الشعر العربى الحديث
«محمود غنيم نموذجًا»

د. عبد الحكيم حسان*

لم يطرأ على الشعر العربى فى أي عصر من عصوره ما طرأ عليه من تغير فى الشكل والمضمون خلال القرن العشرين. فقد تبدل كلمة عن مواضعه، واختفت تقاليده وتغيرت ملامحه، حتى إن جماهير قراء الشعر يجدون أنفسهم اليوم أمام طائفتين من الشعراء، طائفة الشعراء العموديين وطائفة الشعراء المجددين، وكل حزب بما لديهم فرحون، وكأنه قد أصبح من المستحيل أن يكون المجدد عموديًا أو أن يكون العمودى مجددًا. وذلك ـ فيما يبدو لى ـ نتيجة طبيعية للانسياق دون تدبر كاف وراء ما يجرى فى الغرب من تطور مادى أو معنوى. وهو ما يصدق عليه قول غنيم:

ما قلدوهــم مبصريــن وإنمـا   تبعوا نظامهمــو بغيــر نظــام

(*) أستاذ الأدب المقارن بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

ولا أراني مبالغاً إذا قلت إن تطور الشعر الحديث عندنا يسير في اتجاه مضاد تماماً لاتجاه تطور الشعر الأوربي الحديث. فالتغير الذي طرأ على الشعر الأوربي بعد عصر النهضة وظهرت آثاره واضحة منذ القرن السابع عشر فرضته تطورات حضارية وفكرية يمكن تلخيصها في النهضة العلمية التي أخذت في التسارع المطرد إلى اليوم. فقد أعقب النهضة في أوربا اهتمام كبير بكل ما هو عقلي، وكان ذلك بطبيعة الحال على حساب الحاجات العاطفية والمشاعر التي عاش بها الناس منذ أول عهدهم بالحياة. ويمكن أن يشاهد ذلك في كثير من السياقات الفكرية والاجتماعية واللغوية والاقتصادية ونتج عن ذلك نوع من الثنائية بين ما هو عقلي وما هو عاطفي أو قل بين العلم والفن وبين القانون والأخلاق. وهو انفصام بين بعض جوانب النفس الإنسانية وبعض لا عهد للبشرية به من قبل. وتكشف قراءة الشعر الحديث في أوربا عن إيمان متزايد بأن الواقع هو ما يتصل اتصالاً وثيقاً بما هو مادي وموضوعي يمكن قياسه، وأن مثلاً علياً أو قيماً مما تنطوي عليه مختلف المذاهب الأخلاقية ليست من الواقع في شيء وإنما هي من نتاج الخيال الإنساني. ولقد تأثر الشعر الأوربي منذ القرن السابع عشر بهذه الثنائية التي هي نتيجة لطغيان النزعة العلمية. ولقد عبر عن ذلك بصدق الفيلسوف البريطاني المعروف برتراند رسل بقوله: "إن العلم هو الذي يجعل عصرنا مختلفاً عن العصور السابقة، شراً كان ذلك أو خيراً". وكان من آثار هذه النزعة العلمية أن آمن المذهب الكلاسيكي بالعقل وعده مصدراً للإبداع وأداة للحكم على النتاج الأدبي والفني مطلقاً. ولقد أسرف المذهب الكلاسيكي في ذلك إسرافاً انتهى به إلى أن يفقد الإنتاج الفني أصالته ويمنى بقدر غير قليل من التقليد. وجاء المذهب الرومانتيكي منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل

القرن التاسع عشر بمثابة رد فعل ضد هذا التحجـــر الكلاسـيكي ومحاولـة لاستكمال الذائقة الفنية فركز على العاطفة وقدس المشاعر الإنسانية. ونظـــراً لأن الغرب كان قد وقع في براثن العلم فإن المذهب الرومانتيكي لـــم يعمـر طويلاً وما لبث المذهب الواقعي أن تخلى عن مكانه ليحل محله في منتصـف القرن التاسع عشر المذهب الطبيعي تعبيراً عقلياً عن اتجاه الذوق الأوربـــي. وقد حاولت الرمزية بعد ذلك أن تنتصر للجانب العاطفي فركزت علــى مـا يحيط بكلمات اللغة من هالات عاطفية مديرة ظهرها للمعنى العقلي الذي يستقر في لب الكلمة. وهكذا ظل الذوق الفني في أوربا في حركة بندولية تتطـــرف إلى أقصى اليمين ثم لا تلبث أن ترتد إلى أقصى اليسار لترجع مرة أخرى إلى أقصى اليمين لتنقلب مرة أخرى كذلك إلى أقصى اليسار وهكذا منتصرة للعقل مرة وللعاطفة مرة دون أن تستطيع الجمع بينهما منذ أن انفصلا فــي القــرن السابع عشر. وهذا ما عبر عنه اليوت في نقـــده بعبـــارة "انفصـــام الذائقـة الأدبية".The Split of Sinsibility.

لقد كان من أبرز سمات نقد اليوت وأهم إسهاماته في النظرية الشـعرية وتطور الشعر في اللغة الإنجليزية جهوده في إعادة العنصر العقلي إلى الشـعر محاولاً بذلك رأب ذلك الصدع الذي حدث في الذائقة الأدبية، فعمل في شـعره ونقده على توحيد الفكر والشعور وأن يحقق لهما إدراكاً حسياً بوصفهما شـيئاً واحداً. لكن كثيراً من معاصريه آثروا أن لا يرافقوه في هذا الطريق. وكـــان منهم أعضاء في مدارس حاولت فرض أنماط من الشعر الخالص الذي يقـــدم عنصر العاطفة على عنصر العقل. وكان من هؤلاء التصويريون الذين ركزوا على الصورة والموضوعيون الذي ركزوا على الموضوع. وهكذا ظل انفصام الذائقة الأدبية في الشعر الأوربي على حاله وعد بعض النقاد هذا داء لم يتعاف

منه الشعر الأوربي إلى اليوم. من هنا تتضح لنا تلك الحقيقة الهامة وهي أن الأوربيين يحسون أن عيباً أساسياً طرأ على كيان الشعر عندهم منذ القرن السابع عشر وأن ذلك كان بتأثير الحركة العلمية المتسارعة وأن بعض كبار المفكرين.والنقاد عندهم حاولوا جهدهم أن يبرئوا الشعر الحديث من هذه العلة بأن حاولوا إعادة توحيد ركني الذائقة الأدبية في الشعر: الفكر والعاطفة. ويعني هذا أن أصل الشعر الأوربي الحديث هو أن يرجع إلى الماضي وأن يرتبط من جديد بالتراث.

• • • • •

أما حركة الشعر الجديد عندنا فقد اتخذت اتجاهاً مضاداً وهي تظن أنها تحسن الاهتداء على آثار الشعر الأوربي الحديث. لقد كان مثلنا في نهضتنا الحديثة هذه - بصفة عامة - مثل من استغرق في نوم عميق فأيقظه من نومه دوي هائل نتج عن انفجار قنبلة فأفاق من نومه منزعجاً يتجه مرة إلى يمين ومرة إلى شمال طلباً للنجاة فرأى قوما يسيرون في اتجاه معين فتبعهم دون أن يدري من هم ولا إلى أين يسيرون. هكذا - في رأيي - كان شأننا في السياسة والاقتصاد والاجتماع والتعليم والثقافة ومن ذلك الشعر. فما إن وجد الشعر الحديث طريقه إلى النهضة التي كان البارودي رائدها منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى كان النزوع إلى التجديد قد عم كل جوانب الحياة عندنا. وظهر في أفق الحياة الأدبية جيل خلف تلاميذ البارودي من أمثال شوقي وحافظ. وقد نهل هذا الجيل من الثقافات الأوربية - وبخاصة الإنجليزية -. وأعلن العقاد باسمه واسم زميليه شكري والمازني أنهم يؤلفون مدرسة شعرية ونقدية لا سابقة لها في تاريخ الشعر العربي الحديث وأعلن العقاد كذلك أن إمام هذه

المدرسة ورائدها هو الناقد الإنجليزي وليام هازلت فقال: "فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شَبَهَ بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث. فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطئ إذا قلت إن "هازلت" هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد ..." (شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٩٢) وإشارة العقاد هنا إلى أن هذه المدرسة استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر والفنون الأخرى إشارة لها دلالتها. ذلك أن عنايتها بالنقد صرفت همها إلى محاولة التجديد في المضمون ولم تتجه إلى التجديد في شكل الشعر إلا قليلاً. وقصارى ما تم من تجديد في الشكل في هذه الفترة لم يتعد تنويع الأوزان في القصيدة الواحدة وتنويع القافية أو التخلص منها جملة مع الالتزام بالوزن كما فعل المازني.

غير أن التجديد في شكل الشعر لم يتوقف عند هذا الحد، بل سار في طريقه حتى انتهى إلى ظهور "الشعر الحر" في الثلاثينيات من القرن العشرين حين أصدر أحمد علي باكثير مسرحيات شعرية كتبت في شعر حر أو شعر التفعيلة كما يسمى أحياناً. ولا شك أن هذا التغيير في الشكل استجمع عدة تغييرات في المضمون لم يعهدها الشعر العربي من قبل. إلا أن التجديد في الشكل كان هو الذي سيطر على أذهان جمهور قراء الشعر في ذلك الوقت

وإن كان الشعراء أنفسهم قد التفتوا إلى ما في الشعر الأوربي من تغييرات في المضمون فقلدوها. إلا أن فكرة التخلص من قيود القديم المتمثلة في الوزن والقافية والظن بأن التخلص من هذين القيدين من شأنه أن يوفر للشاعر قدراً من حرية التعبير والفكاك من تقاليد عدت عند البعض أغلالاً تقيد حرية الشاعر كانت الفكرة الغالبة على الأذهان. ولذلك أطلقوا على هذا الشعر اسم شعر "التفعيلة" في مقابل "شعر البيت" أو الشعر العمودي. أما اسم "الشعر الحر" فهو ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل ظهر في ظل المذهب الرمزي لشعر يتحرر من الأوزان التقليدية. وقد سوّى بينه عندنا وبين الشعر الجديد مع أن الشعر الجديد عند الأوربيين أقدم نشأة من الشعر الحر فالمقصود بالجدة هنا الجدة في المضمون التي سبق الحديث عنها منذ قليل. إلا أن التسوية بين الشعر الحر وبين الشعر الجديد عندنا غرست في أذهان بعض الشعراء أن التجديد في الشعر قاصر على التجديد في أوزانه وقوافيه ومن هنا جاءت المقابلة بين الشعر الحر والشعر العمودي. وكانت النتيجة أن وقع الظن بأن أصحاب الشعر الحر وحدهم هم المجددون وأن الذين تمسكوا بالأوزان والقوافي ليس لهم في التجديد نصيب، مع ما في ذلك من إجحاف بكثير من الشعراء الكبار ممن تمسكوا بأوزان الخليل وقوافيه، فهؤلاء درجات كما أن أصحاب الشعر الحر درجات. والتجديد في الشعر ليس قاصراً على تلك العناصر التي شغلت أصحاب الشعر الحر وحرصوا على أن يحققوها في شعرهم لأن بعض هذه العناصر على الأقل لا تقتضيها طبيعة الشعر بقدر ما تقتضيها ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية معينة توجد في بعض البيئات ولا توجد في بعضها الآخر. ثم إننا لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة هامة هي أن الأوزان الشعرية لم تنشأ بمعزل عن نسيج الكلمات وتراكيبها، ومن ثم فما

يصلح للغة ما من الأوزان قد لا يصلح للغة أخرى. ولا أظن أننا هنا بصدد مناقشة هذه القضية. وكل ما نريد أن نخلص إليه هو أن التجديد عندنا والتجديد عند الأوربيين في الشعر سارا في اتجاهين متعارضين. فقد اتجه التجديد عندهم إلى الرجوع إلى التراث واتجه عندنا إلى الانفلات من التراث. والتجديد بهذا لا ينبغي أن يكون أساساً للمفاضلة بين الشعراء وإنما ينبغي أن يكون أساس هذه المفاضلة مقومات فنية في بناء الشعر ذاته خليلياً كان ذلك الشعر أو حراً.

* * * * *

وعلى هذا الأساس نتساءل أين يقع محمود غنيم في تطور الشعر العربي الحديث ؟ في سنة ١٩٤٠ نشرت مجلة تصدرها جماعة أدبية في البرازيل باسم "العصبة" بحثاً عن محمود غنيم بعنوان خليفة "حافظ إبراهيم" عبر فيه كاتبه عن ولعه بحافظ وحبه لشعره، وأنه لما ارتحل حافظ عن هذا الوجود أخذ في التفتيش عن خليفة له. ويقول: "وكان خير ما يستهويني - نظراً لاستيفائه الشروط المقدم ذكرها - شعر حافظ إبراهيم. فلما ارتحل عن هذا الوجود أخذت أفتش في صفحات المجلات المصرية عن خليفة له أجلسه على عرش إعجابي واحترامي فلا أجد، حتى وقع يوماً في يدي جزء من مجلة الرسالة التي وجدت فيها ضالتي المنشودة من حيث الأدب العالي والثقافة الدقيقة. فقلبت بعض صفحاته وإذا بي أعثر على أبيات من الشعر استهواني مطلعها واستدرجني إلى الإتيان عليها حتى ختامها. وكنا في "العصبة" فرحت أتلو على مسامع الإخوان تلك الأبيات التي لمست فيها روح حافظ وأسلوبه الطلي الأخاذ

فشاطروني رأيي، وطفقت - منذ ذلك الحين - أتلمس آثار محمود غنيم الأدبية في تلك المجلة الغنية بنتاج أدمغة المجلين في مضمار الأدب في ذلك العصر السعيد".

وقد أثار اهتمام البرازيليين بمحمود غنيم والإشارة إلى خلافته لحافظ إبراهيم اهتماماً في مصر بالشاعر وبالموازنة على السواء. فكتب إبراهيم دسوقي أباظة باشا في تقديمه لديوان "صرخة في واد" للشاعر يقول: "وما أظن حافظاً - على ماله من فضل السبق في مضمار الوطنية والقومية والاجتماع - قد لمس كل جوانب الحياة التي لمسها غنيم لمسا عنيفاً قوياً يتسرب من تلافيفها ويسبر أغوارها ويصور خلجاتها ويرقب كل ما حوله من حركة ونشاط وحياة". وإذا كان تقدير كل من أباظة وتوفيق (ضمون) ؟ - صاحب البحث - يختلفان في الدرجة فإنهما يتفقان في المضمون وهو وجود صلة بين حافظ وغنيم تبرر الموازنة بينهما. ولا ترجع أهمية هذه الموازنة إلى أنها تنعقد بين غنيم وبين واحد من شعراء جيل من بعد البارودي، وإنما ترجع إلى أن هذا الواحد هو حافظ إبراهيم بالذات، فلحافظ إبراهيم مكانة خاصة بين أبناء جيله من الشعراء أقره في هذه المكانة عملاقا الفكر والنقد في عصره: طه حسين والعقاد. أما طه حسين فقد ألف كتاباً عن "حافظ وشوقي" درس فيه الشاعرين وعقد موازنات بينهما. وبالرغم من أنه لم يصرح بتقديم حافظ على شوقي إلا أن ميله إلى ذلك كان واضحاً، بل إن تقديم حافظ على شوقي في عنوان الكتاب كان تعبيراً ضمنياً عن هذا الميل. وسواء انطوى هذا الميل على هواجس شعبية أو لم ينطو فإن تقديم حافظ على شاعر بويع بإمارة الشعر من شعراء العالم العربي كله ينزل حافظاً منزلة خاصة بين شعراء جيله. أما العقاد فقد كان أوضح من طه حسين في تقديم حافظ على شوقي. ففي كتابه

"شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" - الذي ظهر قبل كتاب طه حسين "حافظ وشوقي" كان حافظ أول شاعر تحدث عنه العقاد في هذه الترجمة عن نهضة الشعر مع الثورة العرابية وقسم الشعراء قبيل هذه الثورة وبعدها إلى عروضيين ومطبوعين جعل قيادة المطبوعين للبارودي - وهذا أمر طبيعي - وإن كان لم يسلم له أنه كان اللسان المعبر عن الثورة ولا الممثل لها. ثم يقول: "وتلاه شعراء آخرون كان حظهم في هذه الناحية وحكمهم في تمثيل أيامهم مثل حكمه. فإسماعيل صبري وأحمد شوقي وحفني ناصف ومن ضارعهم من أبناء عصرهم يعدون في طليعة المدرسة الجديدة التي خلفت مدرسة العروضيين، ولكنهم لم يعرضوا لنا في شعرهم إلا قليلاً من معارض الشعور في الحياة الشعبية ودرجات الانتقال من تفكير إلى تفكير. وعلة ذلك - فيما نرى - أنهم عاشوا في خير الوظائف ولم يعيشوا في غمرة الأمة بين دوافع المد والجزر وعوامل الشدة والرخاء. وهنا يبدو لنا الفرق بينهم وبين حافظ إبراهيم ويختلف سبيله وسبيلهم، كما اختلف بينه وبين البارودي في هذا الاعتبار". (شعراء مصر ص ١٣-١٤). ومع التسليم بمبدأ تميز حافظ على أبناء جيله من الشعراء فإن رد ذلك التميز إلى اشتغال هؤلاء بالوظائف دونه لا يقبل بغير تحفظ فقد عاش حافظ عمره كله في الوظائف كما عاشوا وحتى بعد أن ترك الجندية اشتغل بإدارة بعض المؤسسات الثقافية وكان آخرها فيما أذكر إدارة دار الكتب المصرية.

المهم أن حافظاً يمثل - عند العقاد - حلقة متوسطة بين من سبقوه وبين من جاءوا بعده في جميع درجات التطور والانتقال.

أولاً: لأنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين.

ثانياً: لأنه وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية. لم يهمل الناحيتين ولم يبلغ في أي منهما مبلغ الكمال.

ثالثاً: لأنه وسط بين المطلعين على الآداب العربية وحدها وبين المتوسعين في قراءة الآداب الأوربية. فلا نجد بين العارفين باللغات الأجنبية - كما يقول - أحداً أشبه منه بمن يجهلونها، ولا نجد بين جاهليها أحداً أشبه بمن يعرفونها منه.

رابعاً: لأنه وسط بين مبالغة الأقدمين وقصد المحدثين لاسيما في المديح.

ويلخص العقاد حكمه على حافظ إبراهيم قائلاً: "حلقة وسطى بين النمط الذي سنه البارودي أبان النهضة القومية وبين الأنماط المبينة التي يدعو إليها الشعور بالحرية الشخصية والمزايا الفردية. فهو رجل يدل شعره على زمنه وعلى نفسه وهو فصل من الفصول المبينة له مكانه البارز في كتاب الأدب المصري الحديث". (شعراء مصر ص ٢٠).

والخلاصة أن العقاد إنما يقدم حافظاً على شعراء الجيل الذي نشأ بعد البارودي وسار على سننه لأنه كان أكثر منهم استجابة للشعور بالحرية الشخصية والمزايا الفردية ولذلك جاء شعره دالاً على زمنه وعلى نفسه. والذي يقرأ دواوين غنيم على مكث يتبين بشكل واضح صدقه في استجابته لمشاعر الحرية الشخصية. فإن إحاطته بجوانب الحياة المصرية والإنسانية على تعددها وتنوعها كانت من الشمول بحيث لم يدانه فيها أحد من معاصريه. فقد عاش غنيم الثلاثة الأرباع الأولى من القرن العشرين. وهي فترة لا تدانيها أية فترة سبقتها في تدافع أحداثها وتلاحقها. وإذا كان حافظ قد شارك غنيما في الجزء الأول من هذه الفترة فإن جزأها الثاني الذي جاء بعد موت حافظ شهد من الأحداث وتدافعها واضطراب الحياة على المستويين العام والشخصي

أضعاف ما شهده الجزء الأول وكل ذلك عالجه غنيم بقدر غير عادي من الصدق والشجاعة وعمق الإدراك، وهذا ما جعل مقدم ديوانه الأول يرى أن موازنة توفيق ضمون بين حافظ وغنيم "كادت معايير النقد فيها لفن غنيم تفوت حظ شاعر النيل.

وفي سنة ١٩٤٢م وأثناء الحرب العالمية الثانية دارت الدائرة على قوات الحلفاء واقتربت الجيوش الألمانية والإيطالية من الحدود الغربية لمصر بل واجتازتها. وأراد الإنجليز أن يلي النحاس رئاسة الوزارة ولم يكن النحاس على وفاق مع الملك فاروق، فعمد الإنجليز إلى محاصرة قصر عابدين بالدبابات وهددوا الملك بالنفي إذا لم يكلف النحاس بتأليف الوزارة واستجاب الملك لمطلبهم وألف النحاس وزارة وفدية خالصة كما كان يريد. وبذلك جمع في يديه من السلطان ما لم يجتمع لأحد قبله. إذ أصبح رئيساً للوزارة وحاكماً عسكرياً في بلد أعلنت فيه الأحكام العرفية وفرضت الرقابة على وسائل الأعلام وكممت الأفواه. حدث ذلك في الرابع من فبراير سنة ١٩٤٢م وفي أبريل التالي ظهرت جريدة الأهرام وعلى صفحتها الأولى هذه الأبيات لمحمود غنيم:

الكبش قام خطيبا فوق رابية	ينعي على الذئب فتك الذئب بالغنم
فتمتم الذئب في أذنيه: أنت على	رأس القطيع أمير نافذ الكلم
فقبل الكبش ناب الذئب معتذراً	عما رماه به من سالف التهم
وقال للشاء خوضوا وارتعوا معه	من لاذ بالذئب منكم لاذ بالحرم.
فإن تصب أحداً منكم مخالبه	فإنها بلسم يشفي من السقم

وقد عجب الناس من إفلات الأبيات من عين الرقيب وعللوا ذلك بأنه لم يفهم ما بها من رمز على شفافيته وقرب الأبيات من زمن الأحداث التي تركت

أعمق الأثر في نفوس المصريين. وقد ظلت الأبيات على ألسنة الناس زمناً لجودتها وصدق مشاعر قائلها. وقد عالج الشاعر أحداث عصره السياسية والاجتماعية على امتداد ذلك العصر. وقد حفل ديوانه كما حفلت دواوين الشعراء الآخرين بالمدح نظراً لاقتران الأحداث عادة بشخصيات معينة. ويمثل شعر المدح قضية شائكة في الشعر العربي لأن أكثر الممدوحين من قبل شعراء العربية أصحاب سلطان مطلق يحكمون برأيهم وحسب أهدافهم ولذلك اختلط المدح الصادق بالملق حتى عد المدح في ذاته من هنات الشعر العربي أخذها عليه من يكيدون للغة العربية وأصحابها من مستشرقين وغيرهم. حتى لقد اضطر شوقي أن يبدي أسفه أن تكون تسعة أعشار شاعر فذ مثل المتنبي في المديح فأن يكون الباقي على قلته في الأغراض الأخرى. لكن للعقاد في حديثه عن حافظ إبراهيم رأياً آخر في شعر المدح. فهو يقول: "والذي نعتقده أن شعر المديح من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب في وقت واحد. فيخطئ من يظن أن الأمم المترقية لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها إذ المديح جائز في كل أمة ومن كل شاعر. فلا ضير على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيدة في مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه، ولا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المديح بين أبوابه الكثيرة التي يعرفها الغربيون أو الشرقيون. وإنما الخلاف في نوع المديح لا في موضوعه على إطلاقه". أورد العقاد هذا الرأي بصدد حديثه عن فن المديح عند حافظ وهو رأي يندرج - فيما أرى - في إطار الموازنة المعروفة التي أشرنا إليها أكثر من مرة في هذا الحديث، فينطبق بدوره على شعر المدح عند غنيم أو على أكثره في أقل تقدير.

* * * * *

كان محمود غنيم عميق الإدراك دقيق الملاحظة واسع الخيال صادق العاطفة. وهو لم يعد الحقيقة حين قال في مقدمة ديوانه الثاني "في ظلال الثورة" بياناً لمذهبه الشعري: "ومذهبنا في الشعر - كذلك - أن يجمع بين القوة والسلاسة. ومقياس جودته عندنا سيرورته وخفته على ألسنة الرواة. ولقد كان أكبر عزاء لنا على ما لقينا في صناعة الشعر من عنت واضطهاد ما رأينا من تداول أشعارنا بصفة عامة وبين طلاب المدارس بصفة خاصة. وفي مختلف الأقطار العربية بصفة أخص. ولم تكن هذه السيرورة وليدة ما ينسج حول الشعر عادة من دعايات وما يحاط به من هالات. فنحن - بحمد الله - أعجز ما نكون عن تدبير هذه الوسائل، ولو لم نتركها عجزاً لتركناها أنفة واستكباراً" وهذه السيرورة التي تحققت لشعر غنيم إنما كانت نتيجة طبيعية لما امتاز به هذا الشعر من عمق في الإدراك ودقة في الملاحظة وسعة في الخيال وصدق في العاطفة. وماذا يمكن أن يطلب من شاعر أكثر من ذلك إذا أضيف إليه سيطرة كاملة على اللغة وإحاطة بثقافتها لكي يكون شاعراً مجدداً ؟

انظر إليه يعبر عن رأيه في الحضارة والعلم:

تحضر الناس حتى ما لمكرمة	قدس لديهم ولكن قدسوا المالا
في كل مملكة، حرب منظمة	تضم جيشين: ملاكا وعمالا
يد السياسة بالأخلاق قد عبثت	وقوض العلم صرح الدين فانهالا
قالوا تألق نور العلم قلت لهم	بل ناره أصبحت تزداد إشعالاً
عهد الحسام بفضل للعلم قد درست	آثاره وزمان الرمح قد دالا
يا رب حرب بغير العلم ما اتقدت	ورب جيش بغير العلم ما صالا
في الماء والجو آلات مسخرة	تصور الموت ألواناً وأشكالاً

لنا جرائم لـــم يسـبق بـــها زمـــن　　باتت تزلزل ركن الأرض زلـزالا
كم وضّح العلم منـــهاجا لمختلــس　　وبات يحمي من القانون مغتـــالا

ثم يتحدث عن أبناء الحضارة حديثاً يشبه حديث اليوت عنهم الذي سماهم فيه بالرجال الجوف: The Haocom plem:

ابن الحضارة جســم دون عاطفـــة　　يكاد يحسـبه رائيــه تمثـالاً
وبرقـها خلــب يغريــك بارقـــه　　حتــى إذا شـمته ألفيتــه آلا
رسالة الغرب – لا كانت رســالته –　　كم سامنا باسمها خسفاً وإزلالا
وصورتـــه لعيــن الشــرق أمثلـــة　　عليا وصورنا الرحمن أمثـالاً

والقصيدة أطول من ذلك ولكنها تسير على هذه الشاكلة. وهي لا تحتـاج إلى تعليق. فدقة إدراكها وصدق عاطفتها تجعلها صالحة لأن يتمثـل بـها أي قارئ تعليقاً على أي حدث سياسي خطير في أيامنا.

وحين يستبطن الشاعر خطرات نفسه وحركة عاطفته إزاء أبنائه تـراه قادراً على التعبير أوضح ما يكون التعبير عما يعجز الآباء عن تحديـده وإن كانوا يجدونه في نفوسهم:

هم جميعاً في الحب عندي سـواء　　لا امتياز كـــلا ولا استغناء
ليـس عنـدي وسـيمهم بـأثير　　لا ولا مـيز الذكـي الذكــاء
وعيـون الآبــاء حـولاء فيــها　　يستوي الخـاملون والنبـهاء
غير أن الصغــير منـهم أثــير　　وأثير من بـــات يعــروه داء
وأثير مـــن بـات عنـي بعيـداً　　وكثـــير أولادي الغربـــاء
أنا فيهم أرى اســتقامة ظـهري　　من جديد إن آد ظهري انحنـاء

لست أدري بنيتهم أم بنوني أم من الجانبين كان البناء
لست أدري أمن خشاشة قلبي قطع هؤلاء أم أبناء
أبدا ما أحس جسمي إلا أنهم في كيانه أعضاء
من شغاف القلوب من حدق العيـ ـن صيغ الحرفان همز وباء

وتغريني دقة الملاحظة عند الشاعر إلى أن اتبع صاحب الموازنة المعروفة بين حافظ وغنيم كما اتبع مقدم الديوان الأول المرحوم دسوقي أباظة فاقتبس – كما اقتبسا – قصيدة لغنيم بعنوان راقصة يقول:

هنا الغرام والوله يا منظرًا ما أجمله
أتلك أنثى خطرت أم فتنة منتقلة
مقبلةً مدبرةً مائلة معتدلة
كأن تحت لخمصيـ ـها جمرةً مشتعلة
باسمةً يحسبها كل فتى تبسم له
تدور حول نفسها كما تدور العجلة
وتنثني كأنها عن نفسها منذهلة
يا حسنها إذ عركت أنملة بأنملة
جميع ما في جسمها يغريك أن تقبله
والسحر كل السحر في أنوثة مكتملة
من ترم بلحظها أدنت إليه أجله
كم ارتقت مسرحها . فصيرته مقصلة

* * * * *

جسم كموج عيلم	تسبح فيه الأخيلة
تخال فيه كل عضـ	ـو وحدة منفصلة
فليس بين خصرها	وبين صدرها صلة
في مرقص لا يعرف الـ	ـهم فؤاد نزله
كأنه في بقعة	عن الدنى منعزلة
بين الدنى وبينه	ستائر منسدلة
الهم فيه واقف	خجلان يخفي خجله
دعني أضل ساعة	عباء التقي ما أثقله
ما كنت من أهل الموج	والذقون المرسلة
كم ورع مصطنع	وعفة مفتعلة

* * * * *

لقد طرق محمود غنيم أغراض الشعر جدها وهزلها وخاصة بحور الشعر ما طال منها وما قصر وله أراجيز تذكر بأراجيز بشار وابن الرومي ونوع الأوزان في القصيدة الواحدة وتحرر من وحدة القافية وكتب المسرحية. كل ذلك في أسلوب جمع بين القوة والسلاسة كما يقول هو عن مذهبه الشعري مثبتاً أن الشعر قادر على التجديد ولو التزم بركنه.

رحم الله غنيما وخلد اسمه في ديوان الشعر العربي الحديث.

قصص محمود البدوى بين الواقع وما فوق الواقع

د. عبد الحميد إبراهيم *

يستمد محمود البدوى قصصه من الواقع الذى يعايشه، فكثير من أحداثه، وكثير من شخصياته نجد لها ما يقابلها فى الواقع الحى. وقد أورد على عبداللطيف فى كتابه «محمود البدوى: سيرة» بعض الشخصيات الواقعية التى عايشها محمود البدوى، ولها ما يقابلها فى قصصه، انظر لذلك قصته «هاجر» (مجموعة العربة الأخيرة الصادرة عام ١٩٤٨) وقصة «الكهربائى» (المنشورة بصحيفة الجمهورية ١٩٥٥/٦/٣ وبمجموعة الأعرج فى الميناء ١٩٥٨) وقصة «الوسيط» (المنشورة بصحيفة الشعب ١٩٥٦/٧/١٧ وبمجموعة مساء الخميس ١٩٦٦).

(*) أستاذ الأدب العربى، بكلية الآداب، جامعة حلوان.

وواقع محمود البدوى خصب وغنى، فهو فنان قبل كل شىء، وهو فى الوقت نفسه له صداقات بمعظم المثقفين والأدباء فى مصر، وهو أيضًا كثير الأسفار والرحلات، فقد سافر إلى اليونان وتركيا ورومانيا والهند والصين وهو نج كونج واليابان وروسيا والدانمرك وسوريا والمغرب والجزائر.

ومن هنا نجد شخصيات متنوعة فهو لا يدور فى فلك شخصية واحدة، مما أضفى على قصته نوعًا من الثراء والتنوع، فهناك شخصية من الصعيد، وثانية من الإسكندرية، وثالثة من الريف، ورابعة من كوبن هاجن، وخامسة من اليابان، وسادسة من الصين، وغير ذلك من شخصيات تتنوع بتنوع رحلاته وسفرياته.

وشخصياته أيضًا تتعدد بتعدد الفئات والطبقات والنماذج الاجتماعية، فهناك الفلاح والصعيدى والفقير والغنى، والرجل والمرأة، والصغير والكبير وغير ذلك.

وربما كانت أهم شخصية جذبت محمود البدوى هى شخصية المرأة ، وذلك لأن البدوى ـ كما قلت ـ هو فنان قبل كل شىء، والمرأة هى منطقة جذب للفنان فالشعر والنثر لا يخلو نموذج منهما مهما يقصر من الحديث عن المرأة، وذلك لأنها ترتبط بخيالات الفنان، وهى منطقة غموض وإثارة عند الفنان، ويتخذها كثير من الأدباء عامل وحى له، كما نرى ذلك فى قصة «الملهمة» (المنشورة بمجموعة العربة الأخيرة ١٩٤٨) فهى التى جعلت الفنان يكتب قصته، ويتفاعل معها، على الرغم من المثبطات التى كان يعانيها فى واقعه.

ومن هنا نجد ملمحين رئيسين فى قصة محمود البدوى يتعلقان بشخصية المرأة التى تمثل الجاذبية الأولى فى قصته.

الملمح الأول: هو تلك اللوحات الجميلة والجذابة، التى يصف فيها البدوى ملامح المرأة، ففى معظم قصصه يتقمص البدوى صورة الفنان التشكيلى، ويرسم لوحات

فنية جذابة، حقا هى تركز على جسد المرأة الخارجى، ولكنه فى الوقت نفسه يرتفع بها إلى مجال الفن الذى يسمو بالغرائز. وهنا نجد البدوى يختلف عن غيره من الكتاب الذين ركزوا على صورة المرأة، مثل أمين يوسف غراب، وإحسان عبدالقدوس، وغيرهما من كتاب الأدب المكشوف، فالبدوى هنا يتخذ من صورة المرأة وسيلة لتعميق قصته، ودمج القارئ فى الجو العام للقصة، بينما نجد كتاب الأدب المكشوف يهتمون بالدرجة الأولى بصورة المرأة فى حد ذاتها، ويثيرون غرائز الرجل، ويتخذون ذلك وسيلة لإغراء القارئ، حتى ولو أدى ذلك إلى صرفه عن متابعة حركة القصة والاندماج فى جوها. وهنا الفرق بين الفنان صاحب الموهبة الحقيقية والفنان الذى يلجأ إلى الغرائز تعويضًا عن قصور فى موهبته الفنية. إن الأول يدمج صورة المرأة فى بقية الملامح الفنية للقصة، فتصبح صورة المرأة لبنة فنية تسمو فوق الإثارة. أما الآخر فإنه يتخذ صورة المرأة مجالاً للإثارة وجذب القارئ نحو قصته، لأنه يحس فى قرارة نفسه أنه لا يملك الوسائل الفنية الكافية للتأثير على القارئ.

ولكن البدوى لا يقف عند حدود الواقع لا يتجاوزها، إنه ليس مؤرخا فيجمع الحوادث كما هى، ويوثقها ويبحث عن كل صغيرة وكبيرة، وهو أيضًا ليس صحفيا يكتب أخبار الحوادث، وينقل الحادثة كما شاهدها مع بعض الإضافات التى يقتضيها «الريبورتاج» الصحفى. إن البدوى فنان حتى النخاع، ومن هنا نراه يرتفع بواقعه إلى شىء جميل، إنه يخلع عليه من وسائله وموهبته ما يحيله إلى حياة، وقد أورد على عبداللطيف فى كتابه «محمود البدوى والقصة القصيرة» أن البدوى ذكر فى حوار له مع محمد قطب «نشر بمجلة القصة العدد ٢٦ ـ أكتوبر ١٩٨٠» أن الواقع يقدم له هيكلا عاما فيكسوه بوسائله الفنية ويحيله إلى واقع حى من لحم ودم، وهنا الفرق بين المؤرخ والفنان، إن المؤرخ يقف عند الهيكل العام الذى يقدمه له التاريخ دون أن يخلع

عليه من لحمه ودمه، أما الفنان فإنه يأخذ هذا الواقع، ويسحبه إلى قراره نفسه، ويضفى عليه من لحمه ودمه ما يحيله إلى واقع جديد وخاص. لقد كتب نجيب محفوظ ثلاثيته، وقدم شخصيات متنوعة وعديدة، تمثل مصر ما قبل الثورة. وكتب عبد الرحمن الرافعى مؤلفاته التاريخية الشهيرة عن هذه المرحلة، ولكن بطريقة تختلف تمام الاختلاف عما صوره نجيب محفوظ. إن الرافعى قدم لنا مادة تاريخية وأحداثا وردت بالفعل وتركها للأجيال تستنتج منها بعد ذلك قضايا وطنية وقومية وإنسانية، أما نجيب محفوظ فقد احتفظ لنا بواقع حى، أسئلة من ذاكرة التاريخ، وأضفى عليه من السخونة والحرارة ما جعله ماثلاً أمام أعيننا. إن أجزاء كثيرة من مصر القديمة التى كتب عنها نجيب محفوظ قد اختفت، وإن أجزاء أخرى كثيرة أيضا سوف تختفى فى المستقبل، فغير بعيد أن السكرية وقصر الشوق وبين القصرين وخان الخليلى وزقاق المدق سوف تختفى. وإن الشخصيات التى وردت فى هذه الروايات مثل السيد عبد الجواد، وفهمى، وياسين، وزيطة، وحميدة، وحسنية الفران، وغيرها قد ماتت وأصبحت فى ذاكرة التاريخ، ولكن كل هذا ما زال وسيظل خالدا فى روايات نجيب محفوظ.

فوسائل البدوى الفنية لتجاوز واقعه كثيرة، فمن بداية مشوقة إلى شخصية مركبة إلى لوحه جميلة، إلى رؤية فلسفية، إلى توظيف للطبيعة، إلى لغة صحيحة وجميلة، إلى حوار يأتى فى حينه، إلى إيماءة فنية، إلى انتقال من حدث إلى حدث، أو من شخصية إلى شخصية، إلى غير ذلك من وسائل لا يمكن حصرها، وتحيل قصته إلى قطعة من «الشيكولاته» كلما يمضغها القارئ يجد فيها حلاوة ولذة.

وكل هذه الوسائل الفنية تحيل قصة البدوى إلى واقع جميل، يخلو من القتامة والضبابية والغموض. وهنا نود أن نقف وقفه قصيرة لنوازن بين البدوى فى قصصه

وبين يوسف إدريس فى بعض قصصه.

إننا نجد بعض قصص الأخير على الرغم من شهرته الواسعة لا تخلو من قتامة، ونضرب مثالا على ذلك بقصته «المأتم» (مجموعة أرخص ليال)، فلم يستطع يوسف أدريس أن يرتفع بها ليتجاوز الواقع أمامه، ولجأ إلى الحوار اليومى لكى ينقل هذا الواقع، وقد أسرف يوسف إدريس فى استخدام هذا الحوار إسرافا كبيرا مما جعل القارئ لا يحس بسمو فى جو القصة، خاصة وأنه استخدم العامية فى حواره، فطغت العامية على الفصحى وجاءت خالية من القواعد وخالية من نصاعة الفصحى، مما جعل القارئ الذكى يحس بأنه يرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بالفن. ويبدو أن يوسف إدريس قد لجأ إلى العامية تعويضا عن عدم إلمامه بقواعد الفصحى، وهذا هو ما أكدته الدكتورة سهير اسكندر فى مقالها المنشور بصحيفة الوفد ٣١/ ١٠/ ٢٠٠٢،حيث قالت: «إذا كان من المأثور، عن «الكاتب» أنه ينبغى أن يقرأ ويقرأ ثم يبدأ بالكتابة، فقد فعل يوسف إدريس العكس. خاض حياة أدبية خاصة بسبب هذا المنهج التلقائى. يقول فى كتاب (الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس للدكتور ناجى نجيب) «إن قصة حياتى الأدبية مختلفة عن قصص حياة معظم الأدباء، فأنا كتبت القصة أولا ثم قرأت لغيرى.ثانية للأستاذ أحمد السيد رأى مؤداه أن القراءة الكثيرة قد تؤثر سلبا على أصالة الإبداع، إذ يؤدى تراكم المعلومات إلى حجب ذاتيه الكاتب وقدرته على التوصيل المباشر لما بداخله».

فهو هنا يعترف بأنه يكتب أكثر مما يقرأ، ومن هنا نراه يقع فى أخطاء كثيرة فى مجموعته الأولى، بداية من العنوان وانتهاء إلى آخر سطر، ومروراً بقصته السابقة «المأتم» التى أتخمت بالعامية،والتى يخطئ فيها خطأ شنيعًا حينما يتحدث عن صلاة الجنازة بالمسجد بأنها ركعتان، بينما يعرف كل مسلم أن صلاة الجنازة تخلو من

الركعات ولكنها تتكون من تكبيرات.

إن حب يوسف إدريس للعامية، واستخدامها فى الحوار وفى غير الحوار، جعله فى نهاية الأمر يكتب مسرحيته «الفرافير» بالعامية، وهى عامية مبتذلة، مما نجده فى الحارات وفى الطرقات وفى الشوارع من ردح وسباب، إن شهره هذه المسرحية لا تعود إلى النص الأدبى، ولكنها تعود بالدرجة الأولى إلى المخرج، وإلى اللحظة التاريخية التى مثلت فيها تلك المسرحية على المسرح القومى.

ولكن البدوى يختلف عن يوسف إدريس فى كل ذلك، فلغته جميلة وصحيحة، وصوره ناصعة، وشخصياته غير ملتصقة بالواقع تماما، حقا هو يستخدم العامية فى حواراته، ولكن الحوار قليل وموظف، ،يإتى عنده بحيث تبدو العامية مجرد استظراف داخل الْبناء الكلى للقصة.

حقا، كان البدوى فى بعض قصصه يتعرض لقضايا الواقع اليومية، ويحاول أن يبدو مصلحا يقوم المعوج، وأحيانا يلجأ إلى ذلك بطريقة مباشرة، على هيئة جمل يلقيها للقارئ وكأنه يستنتج نيابة عنه مغزى القصة. ويمكن أن نضرب مثالاً لذلك بقصتين، هما قصة: «لجنة الشباك» (المنشورة بصحيفة الجمهورية فى ٢٩/ ٦/ ١٩٥٤، ومجموعة زوجة الصياد ١٩٦١)، قصة «فاعل خير» (مجموعة العذراء والليل١٩٥٦). ففى القصة الأولى يتعرض للبيروقراطية، فقد كسر زجاجة شبابك، وقدمت مذكرات وكتابات ورسائل لإصلاحه، وتعرض الموظفون للإصابة بالبرد، ولم يتحرك أحد، وظل الأمر طويلا حتى أصلحه ساعى المكتب بقروش زهيدة، وقد طلب الدكتور عبد الحميد يونس، وكان مشرفا على الصفحة الأدبية فى صحيفة الجمهورية، طلب منه قصة لكى ينشرها فى ملحق الجمهورية، فقدم له البدوى تلك القصة، التى تخوف الدكتور يونس من نشرها لأنها تمس قضايا يومية وتتعرض لما

يحدث من إهمال إدارى وبيروقراطية فاضحة، فهدته فطنته إلى أن يضيف إليها الجملة الأولى التى لم يذكرها البدوى فى قصته (حدث منذ سنوات ـ انظر ذكريات مطوية لمجموعة البدوى ـ مجلة الثقافة ـ مارس ٧٥ ويناير ١٩٨٠) أما القصة الثانية، فهى تتعرض لرجل فاعل خير وجد طفلا لقيطا ملقى فى العراء، فحملة وتقدم به نحو العسكرى لكى يسلمه إياه، ودخل نتيجة لفعل الخير فى مواقف محرجة.

أقول إن البدوى قد تعرض فى بعض قصصه إلى قضايا اجتماعية مباشرة، ولكنه لا يقف عند الواقع، فتبدو قصته قائمة لا تتجاوز الحوار اليومى المعتاد، بل أضفى عليها من فنه ما أنقذها من الواقع القائم، ومنحها حركة وحيوية، ففى قصتيه السابقتين نرى روح المفارقة وخفة الظل، ففى قصة «لجنة الشباك» نجد اللجان التى تروح وتجئ يعرضها البدوى بطريقة المفارقة والسخرية. وفى قصة «فاعل خير» نجد الجموع التى تتكاثر وراء شخصية القصة، ونجد الفضول من الجماهير الذين يتابعون الشخصية على هيئة رجل، ثم رجلين، ثم ثلاثة، ثم تتكاثر الجماهير وكأنهم فى جنازة أو فى كورس إغريقى، وتشق الجموع امرأة هى زوجه، فتأخذ بخناق فاعل الخير.

قلت من قبل إن الوسائل الفنية عند البدوى كثيرة ومتنوعة، ولو عمدنا إلى حصرها لاحتجنا إلى كتاب طويل، ولكننا هنا من باب المثل، نقف عند وسيلتين:

أولاهما: تحليل الشخصية، والأخرى هى الحس الكونى.

يولع البدوى بتتبع الحركة النفسية داخل شخصيته وانتقالها من حالة إلى حالة، ولو قلنا إن تحليل الشخصية عنده يمثل البطل الأول فى قصته، لما بعدنا عن الحقيقة. والبدوى يلعب بأعصاب القارئ حين ينتقل به من شعور إلى شعور مضاد، وكأنه الموسيقى البارع الذى يوظف تيمة «الكاونتربوينت» أى المقابلة والانتقال من الضد إلى الضد، ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بقصتيه «المعجزة» و«الملهمة». ففى القصة

الأولى،يتابع البدوى نمو الحب داخل الشخصية درجة فدرجة. وحركة فحركة حتى يصل بها إلى الذروة، وفى القصة الثانية يتابع البدوى نمو الأمل داخل الكاتب حين أحس أن هناك من يهتم بفنه، ويرصد ذلك النمو خطوة فخطوة فدرجة، وكأنه الجراح الذى تتحرك يده بمهارة ودقة.

تعمدت أن أضرب المثل بقصتيه «المعجزة» و«الملهمة» لأصل إلى ملاحظة ـ ولا أقول ظاهرة فى بعض قصص البدوى، وهى النهاية التى تشير إلى الخيبة والإحباط، فالمعجزة فى القصة الأولى لم تكن حقيقية، بل كانت من صنع الطبيب النفسى الذى لجأ إلى شخص يمثل دور الحب أمام البطلة، وهنا يحس القارئ الواعى برجة داخل نفسه، ويتمنى من أعماقه لو أن الحب كان حقيقيا بين البطلة والطبيب النفسى مثلا، حينئذ يتم شفاؤها تماما وتحيا بقية عمرها فى حالة سوية وصحية. أما الملهمة فى القصة الثانية فقد كانت من باب الوهم، إذ يكتشف الكاتب فى نهاية القصة أن الملهمة التى كانت يكتب القصص من أجلها لم تكن تعرف القراءة أساسًا وأنه كان يعيش فى خيالاته وأوهامه، حينئذ يحس القارئ بإشفاق نحو تلك الشخصية ويتمنى من أعماقه أن البدوى يختار نهاية أخرى، أوليته لم يكتب هذه القصة أصلا، وفى ظنى أن مثل هذه القصص القليلة إنما كانت نتيجة نوبة من النوبات التى يمر بها البدوى نفسه، حين يرى التجاهل يحيط به من النقاد ومن أجهزة الإعلام وهو صاحب الموهبة الحقيقة، بينما نجد أنصاف الموهوبين يثرثر النقاد حولهم وحول إنجازاتهم، وقد أشار البدوى إلى شىء من هذا فى حديث صحفى نشر بصحيفه الرياض فى ٧/ ١٠/ ١٩٨٤، وفى صحيفة الأخبار ١٩/ ٢/١٩٩٦، وقال: «الشللية أفسدت الأدب عندما دخلت فيه، ولقد عانيت من هذه الشللية لأننى لا أنتمى إلى شلة، فأنا أكتب منذ سنة ١٩٣١ وعندما يكتب النقاد والدارسون عن تاريخ القصة القصيرة يحذفون اسمى، أنا لا

أهدى كتبى للنقاد أو المشرفين على الصفحات والمجلات الأدبية وبطبيعتى لا أميل إلى المجاملات والعلاقات الاجتماعية» و«يكفينى حب القراء لى، وقد تعلمت من الزيات الصبر والإخلاص فى العمل وإتقانه... وأكبر دليل على هذا أننى استطعت أن أستمر أكتب لنصف قرن».

قلت من قبل إن قصص البدوى التى تنتهى بخيبة قليلة، لا تصل إلى حد الظاهرة، ولا تصل إلى الإسراف الذى وقعت فيه قصة جيل الستينيات، التى اتخذت من الخيبة والإحباط محوراً رئيسا لها ـ أقول إن ملمح الخيبة فى شخصيات البدوى القصصية لم يصل إلى حد الظاهرة، لأن الكثرة الكثيرة من قصصه تقدم لنا شخصية قوية متماسكة، تغير الواقع حولها، ولا تستجيب لمشاعر الخيبة والإحباط. ويمكن أن نضرب مثالا لذلك بقصة «حارس البستان» (المنشورة بصحيفة الجمهورية ١٦/ ٤/ ١٩٥٥ وبالمجموعة التى تحمل الاسم نفسه)، فإن البطل فى تلك القصة يبدو قويا يرهبه الناس، ولكن رهبته لا تأتى من باب الخوف لأنه يحمل مشاعر الخير داخله، ويمنع كارثة كان يمكن أن تحيط بالقرية، وأن تشعل النار بين عائلتى سعيد وعمار.

أما الملمح الثانى فهو يتمثل فى الحس الكونى عند البدوى، إنه يأخذ قصته من الواقع ثم يضفى عليها حسا كونيا. وهنا يمكن أن نتحدث عن عنصر المفاجأة فى قصة البدوى، وهى ليست من نوع المفاجأة التى تلتقى بها فى الأحداث اليومية، إنها مفاجأة من نوع يتجاوز العقل البشرى ـ وتشير إلى قوة عليا لها قوانينها التى تستعصى على الفهم، إنه بذلك يتجاوز العقل المنطقى القاصر، الذى يرتب الأحداث بطريقة السبب والمسبب والعلة والمعلوم، ففى قصة «سائق القطار» (المنشورة فى مجلة الرسالة ٣٠/ ١١/ ١٩٣٦، ومجموعة فندق الدانوب ١٩٤١) نجد المساعد يحسد السائق على

مرتبته التى تعلوه، ولكننا نجد من غير توقع أن هناك حادثة، وأن هناك دماءً تسيل على القضبان دون أن نكتشف جثة أو نرى حادثة، إن البدوى هنا يريد أن يلقن مساعد السائق درسًا، ويعلمه أن هناك قوة عليا هى التى تقسم الحظوظ وتسير الحياة، حتى يقنع بما هو فيه. إن هذه القصة ـ ومثلها كثير ـ تتجاوز الحادثة اليومية العارضة والتى تخلو من الحكمة والمغزى، وإن عنصر المفاجأة عند البدوى هو عنصر يشير إلى قوة مطلقة، تتجاوز مدارك العقول البشرية، وتعلم البشر بأن يخضعوا لإرادة هذه القوة العليا.

والبدوى فى هذه القصة يتشابه مع القصة الروسية التى كتبت قبل الثورة البلشفية، والتى كانت تعبر عن روح دينى عند الشعب الروسى، جاءت الثورة الشيوعية فطمستها وأغرقتها فى المادية ولغة السوق ـ أقول أن البدوى يتشابه مع القصة الروسية وخاصة عند ديستويفكى، الذى يتميز أيضًا بالتحليل النفسى للشخصية وبالإشارة إلى الحس الكونى. وقد قرأ البدوى الأدب الروسى وسافر إلى الاتحاد السوفيتى مرتين، وأشار فى حواراته إلى أعلام القصة الروسية تشيكوف وتولستوى وديستويفسكى (انظر كتاب محمود البدوى والقصة القصيرة صـ٣١ وصـ٩٦)، وكل هذا جعل بعض الباحثين يعدون الأدب الروسى مصدراً من مصادر ثقافة البدوى، ويشيرون إلى تأثره بالأدب الروسى، خاصة أن البدوى قد ترجم بعض القصص الروسى من الإنجليزية إلى العربية، وأنه قد اعترف فى حواراته بتأثره بالأدب الروسى.

ومع كل ذلك فإننى أخالف هؤلاء الدارسين، وأخالف البدوى فى اعترافاته وأرى أنه يتشابه مع الأدب الروسى ولا يتأثر به، قد يكون البدوى اعترف بذلك لكى يكسب قصته دعما خارجيا وأجنبيا، فى مجتمع تحكمه عقده الخواجة، وقد يكون أفاد من القصة الروسية فى الشكل الفنى فقط، أما موضوع الحس الكونى عند البدوى فهو

ذو خصوصية، تبتعد به عن الأدب الروسي، وتعود به إلى ثقافته وتاريخه، إننا لو تعمقنا الحس الكونى عند البدوى لو جدناه يتأثر بالمنطقة العربية الإسلامية ونراه يتأثر بالحس الدينى في واقعه، وموضوع الحس الدينى عند البدوى يحتاج إلى كتاب مستقل، يستقرئ فيه الإشارات الدينية الإسلامية فى قصته، يجعلها تتفق مع العقيدة الدينية التى ورثها عن آبائه وأجداده. ومن هنا قلت إنه يتشابه مع القصة الروسية فى الحس الكوني، ولكنه يحفظ له طريقا شديد الخصوصية، بحيث يجعل قصته فى النهاية تختلف عن القصة الروسية التى تتسم بالنزعة المسيحية فى عهد القياصرة والكنسية الروسية، ويجعلها تمتاح من تاريخه وثقافته وعقيدته الإسلامية.

وفى نهاية الأمر نستطيع أن نلخص ما سبق فى جمل قصيرة، تعنى أن البدوى كان يأخذ من الواقع، ولكنه يخلع على الواقع جمالاً شديد الخصوصية، إن الواقع عنده مجرد «مانيكان» يلبسه أجمل الثياب، ولكنه ليس مانيكان تعرض فى فاترينة، كالتى نراها فى شوارع القاهرة، عيونها خضراء، وشعرها أصفر، وحواجبها مرسومة، لكى تقلد أجمل الجميلات فى باريس أو لندن، إنها مانيكان مصرية لفتاة مصرية، سمراء، وعيونها عسلية، ونراها فى بيوتنا وفى حاراتنا وفى طرقاتنا، ونحس بميل عارم نحوها، لأنها منا ونحن منها، وهذا هو الإحساس الذى تتركه قصة البدوى فينا، نحس بعد قراءتها أنها منا ونحن منها.





التربية من خلال الفن: تأملات فى فكر هربرت ريد

د. ماهر شفيق فريد *

الصلة بين علم التربية وسائر الأنساق المعرفية جانب مهم من جوانب هذا العلم ذاته. وممن ساهموا فيه بالرأى والمشورة الأديب الناقد الأدبى والفنى الإنجليزى السير هربرت ريد (١٨٩٣ ـ ١٩٦٨) وذلك فى كتبه ومحاضراته ومقالاته وهى تشمل:

ـ التربية من خلال الفن (الناشر: فيبروفيبر، لندن ١٩٤٣/ كتب بانثيون: نيويورك، طبعة منقحة ١٩٥٨).

ـ التربية من أجل السلام (الناشر: سكريترز، نيويورك ١٩٤٩).

ـ الثقافة والتربية فى النظام العالمى: محاضرة (نيويورك، متحف الفن الحديث ١٩٤٨).

ـ الفن والتربية (ملبورن، تشيشير ١٩٦٤).

ـ افتداء الروبوت: مواجهتى مع التربية من خلال الفن (نيويورك، مطبعة ترايدانت ١٩٦٦).

ـ تربية بشر أحرار (لندن، مطبعة الحرية ١٩٤٤).

ـ التربية من خلال الفن، وهو فصل من كتابة المسمى «كتابات مختارة: شعراً ونقداً» (الناشر: فيبر وفيبر، لندن ١٩٦٣).

يرى ريد ـ الذى كان رئيسا لـ «جماعة التربية من خلال الفن» ـ أن الفن

(*) أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

روح تغذو المادة وأنه يربى الحساسية على الإدراك. الفن نمط من المعرفة قيمتـه للإنسان لا تقل عن قيمة الفلسفة أو العلم، ولأنـه يتضمـن قيما شـكلية وقيما سيكولوجية وقيما فلسفية فإنه وثيق الصلة بتربية متلقيه. إن الإدراك الحسى العميـق للشكل واحد من الإمكانات القابلة لاقتداء الجنس البشرى وتخليصه مـن التوتـرات والأعصبة. ويسوق ريد فى كتابه "الفن اليوم" (ترجمة محمد فتحى وجرجس عبـده، دار المعارف ١٩٨١، ص١٩) رأى الفيلسوف الألمانى شللر فى رسـائله المسـماة "عن التربية الجمالية للإنسان" (لها ترجمة عربية بقلم د. وفاء إبراهيم، محبذا موقف شللر الذى يرى أن الفن ينبغى أن يكون أساسا للتربية، وأن تنمية الحـس الجمـالى هى الأساس الجوهرى لتنمية العقل والأخلاق.

يسعى ريد – كما يقول الناقد الأمريكى آلن تيت فـى مقدمتـه لكتـاب ريـد "كتابات مختارة" المذكور أعلاه – إلى إقامة مركب من الحدس الرومانطيقى والنظام الذهنى. ويؤكد ناقد آخر – كنجزلى ويدمر – أن ريد إذ ثار علـى الإسـراف فـى الميكنة (متابعا فى ذلك) سكن ووليم موريس من نقاد العصر الفيكتورى فى إنجلـترا القرن التاسع عشر) وعلى الوظيفية التكنوقراطية الصارمة ذهب إلى أن كل تعليـم ينبغى أن يتركز على اكتساب إحساس جمالى عميق بالخبرة. إن هذا أمـر أساسـى باعتباره معرفة تكفكف من غلواء العلم، بل هو إسـباغ للطـابع الإنسـانى علـى الفوضى التكنولوجية. ينبغى إدماج العمل والفن معا، فإن كل امـرئ بحاجـة إلـى العيش العضوى جماليا (انظر مادة "هربرت ريد" بقلم كنجزلى ويدمر فـى كتـاب "مفكرو القرن العشرين" الطبعة الثانية، تحرير رونالد تيرنر، مطبعة سـانت جيمـز ١٩٨٧).

ويقول ناقد ثالث – فرانسيس برى فى كتابه عن ريـد (الناشـر : لونجمـانز ١٩٥٣) : "من المحقق أن اتجاه كتاب " التربية من خلال الفن" بأكمله ينحـو إلـى الدعوة إلى جعل الخيال والمراكز الجمالية أساس التعليم فى كل مراحله، بدلا مـن

توكيد الملكات المنطقية ومساعدة الذاكرة" (ص١١)، لقد سعى ريد إلى إحداث ثورة في أهداف التربية ومناهجها وذلك في كتبه "معنى الفن" (الناشر : فيبر وفيبر، لندن ١٩٣١، وله ترجمة بقلم سامي خشبة، ومراجعة مصطفى حبيب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨) و"الفن الآن" (الناشر : فيبر وفيبر، لندن ١٩٣١، سبق ذكر ترجمته العربية تحت عنوان "الفن اليوم").

وفي فصل من كتابه المسمى "فلسفة الفن في الفكر المعاصر" لأستاذ الفلسفة الراحل الدكتور زكريا إبراهيم (مكتبة مصر) يتحدث المؤلف عن فلسفة الفن عند ريد تحت عنوان "الفن شكل ومعرفة" فيقول (ومعذرة لطول المقتطف فهو لا يتقبل الاجتزاء): "إننا قد اعتدنا توجيه كل اهتمامنا إلى النشاط الذهني القائم على اللغة الرمزية أو العلامات غير المنطوقة [لغة الفن]. ومن هنا فإننا نتوهم أن الوسيلة الوحيدة لتحقيق التواصل بين الناس إنما هي الوسيلة اللغوية، وأن المعرفة الوحيدة التي لابد لنا من العمل على تحصيلها إنما هي المعرفة القائمة على بعض العلامات المنطقية. وهذا هو السبب في أننا ننظر إلى أولئك الذين يشغلون أنفسهم بالأساليب غير اللفظية من الفهم والمعرفة على أنهم طائفة شاذة من الناس لا تفيد البشرية كثيراً من وراء محاولاتهم العقيمة في سبيل التعبير عن المعاني والدلالات بلغة الأشكال والألوان والأحداث وقد انعكس هذا الاتجاه على أساليبنا التربوية فأصبحنا ننمي في نفوس النشء القدرة على تكوين التصورات ونشجعهم على القيام بشتى عمليات التجريد دون أن نحفل كثيراً بتنمية قدرتهم على الإدراك الحسي أو تشجيع ميولهم الإدراكية على التعبير عن الحقيقة الحسية بلغة الرموز غير المنطوقة" (ص٣٤٢).

والنتيجة التي يتأدى إليها ريد مما سلف هي أننا، كما نحتاج إلى تربية الملكات العقلية، نحتاج إلى تربية الحواس بصرياً وسمعياً وذوقياً ولمسياً وشمياً، لا بل إن الإدراك الحسي الصحيح هو أساس التفكير الصحيح، وذلك لكون الحواس

هى بوابة الفهم وأساس كل عملية عقلية. وفى فصله عن "التربية من خلال الفن" (١٩٦٣) يحدد ريد خمسة أهداف للتربية الفنية كلها، فى نظره، وسائل لتحقيق الذات والتواصل مع الآخرين. وهذه الأهداف هى :

١) المحافظة على الشدة الطبيعية لكل أنماط الإدراك الحسى والإحساس.

٢) التنسيق بين الأنماط المتنوعة للإدراك الحسى والإحساس من حيث علاقتها بالبيئة.

٣) التعبير عن المشاعر فى شكل قابل للتوصيل.

٤) التعبير عن الأعماق الغائصة للشخصية سواء كانت لا شعوراً فردياً فرويدياً أو لا شعوراً جمعياً يونجياً.

٥) تعليم النشء كيف يعبرون عن أفكارهم من خلال شكل مطلوب او حرف بنساءة كالهندسة أو المنطق.

ليس الفن نظاماً تحكمياً يتعين إخضاع الطفل له ، وإنما هو نظام كامن فى ردود أفعالنا إزاء النظام الطبيعى. وفى التمشى مع هذا النظام يجد الطفل حريته الكاملة. والفن أيضاً – وتأثيره التربوى نابع إلى حد كبير من هذه الحقيقة – عملية اجتماعية، فهو ليس توصيلياً فحسب، بمعنى أنه موجه إلى جمهور، وإنما هو أيضاً نشاط جماعى بمعنى أنه يمكن أن يكون وسيلة لبلوغ أهداف مشتركة.

إن للتربية، فى رأى ريد، وظيفة مزدوجة : فهى – من ناحية– تنمية للتعبير الحسى والتوصيل لدى الفرد، وهى – من ناحية أخرى – تحقيق للتفاهم بين إنسان وإنسان. ولا يمكن تنمية الشخصية تنمية كاملة بدون أن تسقط خبرتها الذاتية على أشكال عينية، وأن يتعاظم حظها من البراعة والدقة فى بلوغ هذا الهدف.

إن النفس الإنسانية، كما ندرك على نحو متزايد مع تقدم العلوم العقلية، تكيف رهيف بين الإحساس والشعور والحدس والفكر. ورغم أننا ندعو الإنسان حيواناً

عاقلاً، لأنه الوحيد بين الكائنات الحية الذى يملك القدرة على تكوين تصورات وعلى ربط خبراته الجديدة بتجريدات كلية، فإن حاجاته الحقيقية - رغم ذلك - إنما هى موجهة إلى الأنشطة الإبداعية. لا ينبغى أن نقمع المكونات الغريزية والوجدانية فى الشخصية الإنسانية، فما من طائر يستطيع التحليق بجناح واحد فقط.

إن التوفيق بين الحدس والعقل، بين الخيال والتجريد، لا يتسنى إلا بطريقة موضوعية أو خلاقة. فقط من طريق إسقاط جانبى طبيعتنا على بناء عينىّ يمكن لنا أن نحقق عملية التوفيق وأن نتأملها، وهذه، على وجه الدقة، هى وظيفة العمل الفنى، وقد ظلت كذلك عبر القرون. فالعمل الفنى هو رمز التصالح بين مختلف الملكات العقلية والوجدانية. وفى المصنوع الفنى العينى تخضع دوافعنا للنظام الجمالى - نظام الإيقاع والتناسب - ويغتذى العقل على الطاقات الحيوانية الحيوية.

وعند هذا الموضع من بحثه يشير ريد إلى رسائل شيللر " فى التربية الجمالية للإنسان" واصفاً إياها بأنها أعمق بحث فى التربية خطه قلم إنسان . والإهمال الذى وقعت هذه الرسائل فريسة له فى عصرنا لا تفسير له إلا أنها ظهرت فى لحظة تاريخية غير مواتية (عام ١٧٩٥) هى لحظة دخول أوربا مرحلة التوسع الصناعى والاختراعات الميكانيكية التى تتطلب من المديرين والتنفيذيين نوعاً من التربية يضاد، على وجه الدقة، ذلك الذى دعا إليه شيللر. إن مفهوم "الشكل الحى"، الذى يقع من فلسفة شيللر فى الصميم، مضاد للأشكال الميتة لإنتاج الآلات والتنظيم الصناعى، مما يستحيل معه أن يوصى المرء المبشرين بالربح المادى، حيث العمل البشرى مجرد واحد من العوامل الاقتصادية الداخلة فى عملية الإنتاج، بتنمية "غريزة اللعب" على نحو ما يوصى شيللر. بل إن أقطاب الصناعة المستنيرين فى القرن التاسع عشر، وحتى المصلحين التربويين أنفسهم، لابد أنهم قد نظروا إلى فيلسوف يدعوهم، فى رسائله عن التربية، إلى الإقرار بأن "الإنسان لا يلعب إلا عندما يكون إنساناً بأتم معانى الكلمة، ولا يكون إنساناً بصورة كاملة إلا وهو

يلعب"، نظرهم إلى مجنون ...

كذلك يؤكد ريد، مستعيناً بإرنست كاسيرر وسوزان لانجر، وظيفة الرموز في الحياة العقلية والاجتماعية للإنسان، وهى وظيفة جنحت أساليب التربية الحديثة إلى تجاهلها بدرجة كبيرة مما ادى إلى إفقار الثقافة. لم يكن توكيد شيللر لغريزة اللعب تحكمياً وإنما كان نابعاً من إدراكه أن هذه الغريزة هى الوجه النشط لكل خيال، ومن ثم لكل نشاط رمزى ومجازى. ومن خلال هذه الغريزة يمكن التوسط بين عالم الخبرة الحسية وعالم الأشكال، ومن ثم يمكن توفير أساس لكل خطاب رمزى – لا فى مجال الفن فحسب، وإنما فى مجالات اللغة والأسطورة والفلسفة والعلم.

لقد بين ريد – مستخدماً ثقافته الأدبية واطلاعه الواسع على الفن التشكيلى تصويراً ونحتاً – أن النقلة من أحد عصور الفن إلى عصر آخر، ومن فنان إلى آخر، ومن مدرسة فنية إلى أخرى تدريب ذهنى وروحى يقع من عملية تربية النشء فى الصميم إذ هو يعود الناشئ – الرجل والمرأة الناضجين فيما بعد – على رؤية الأمور من منظورات مختلفة، ويؤكد التنوع البشرى الخلاق، وينأى بصاحبه عن التعصب لاتجاه بعينه، ويزيد الروح رحابة بل يزيد الإنسان إنسانية لأنه يوقفه على القواسم المشتركة بين مختلف الحضارات، شرقية وغربية، قديمة وحديثة، وبذلك يقاوم نزعات الاستعلاء العنصرى، والشعور بالتفوق على سائر الأجناس، والشوفينية ضيقة الأفق وكلها – كما أثبتت تجارب أوربا مع النازية والفاشية وسائر النظم الشمولية – عوامل تخريب مدمرة للحضارة ولروح الإنسان.

العقاد وأعظم نقاد شكسبير

د. نبيل راغب*

على الرغم من أننى لم أكن من المترددين المنتظمين على ندوة الأستاذ العقاد التى كانت تعقد كل يوم جمعة في بيته بمصر الجديدة، إلا أننى حرصت على تسجيل كل الندوات التى حضرتها فى أوراقى، لأن الندوة الواحدة كانت بمثابة الاطلاع الواسع على كتابين أو ثلاثة. من هذه الندوات الندوة التى عقدت الجمعة ٢٧ سبتمبر ١٩٥٧.

وكانت أول ندوة أخاطب فيها الأستاذ العقاد بعد أن كنت أتهيب الحديث معه نتيجة لكلام المقربين منه عن ضيقه بكل من يختلف معه فى الرأى. وقررت أن أخوض التجربة عندما أثيرت في الندوة قضية النقد الأدبى الإنجليزى وموقفه من شكسبير. وبحكم أننى فى ذلك الوقت كنت طالبا فى قسم اللغة الإنجليزية فقد سارعت - بعد تردد - بقولى بأن النقاد والدارسين الإنجليز

(*)أستاذ الدراما والأدب الإنجليزى، بمعهد التذوق الفنى، أكاديمية الفنون.

قد اتفقوا فيما يشبه الإجماع على أن الشاعر الرومانسي الكبير كولردج هـو أعظم نقاد شكسبير، وهو الذى قدمه للعالم كله على حقيقته.

وإذ بالعقاد يلتفت ناحيتي وهو يقول بأسلوبه الزاخر بالكبرياء والأستاذية: أنت مخطئ يابني. فانكمشت فى مقعدى وندمت على قولى لكننى اعتذرت بأن هذا هو قول النقاد الإنجليز وليس قولى. فكرر العقاد قوله: ولهذا أنت مخطـئ يابنى. خذها منى نصيحة وأنت فى بداية الطريق: لا تعتمد فى إصدار حكمـك على حكم الآخرين دون فحص أو تمحيص وإلا فلن تضيف شـيئا وسـتظل تردد أقوال الآخرين كالببغاء. ولذلك فأننى أقول لك بعد فحص وتمحيـص إن أعظم نقاد شكسبير هو الناقد والمفكر وليم هازلت. وقد وصلـت إلـى هـذه القناعة منذ أواخر الثلاثينيات وذلك بعد أن قرأت شكسبير وكولردج وهازلت، كل على حدة بنفسى ولم أعتمد في هذا على آراء نقادك الإنجليز يابنى. وهـذا ما سيتضح في الكتاب الذى أقوم بتأليفه الآن والذى أنوى أن أسميه "التعريـف بشكسبير".

وكانت نصيحة العقاد أكبر مما يحتملها طالب في سنى، إذ أننا كنا نكتفى بدراسة الكتب المقررة علينا في الكلية بالإضافة إلى المراجع المرتبطة بـهذه الكتب والتى كنا نستعيرها من مكتبة الجامعة. ولكن يبدو أن العقاد قد لاحـظ حرجى فأراد أن يقدم لى الدرس العملى على ضرورة اطلاع الدارس بنفسـه

على كل خفايا الموضوع الذى يقوم بدراسته، فاتجه بحديثه إلى كل الحاضرين وقال:

"صحيح أن كولردج كان رائداً في تأكيده على أن الناقد المجيد يعبر عن آرائه الشخصية الصرف التى لا قيمة لها لأنها لا تضيف شيئا إلى تنوير النص المطروح للنقد، بل يستخدم الأدوات النقدية في رفض النص أو قبوله على أسس موضوعية، مع التركيز على الوحدة العضوية وعلى الوعى الإنسانى بصفته قوة يمثل الشاعر بها الطبيعة بحيث تصير الصور الخارجية أفكارا ذاتية، وتصير الأفكار الداخلية صورا خارجية فتصبح الطبيعة في طبيعة الشعر والخيال والإبداع أكثر من اهتمامه بشعر شكسبير ومسرحه العبقرى الخالد".

ثم انتقل العقاد إلى الحديث عن هازلت فقال:

"أما هازلت في "محاضراته عن الشعراء الإنجليز" فكان مثالا للناقد الواعى الملتزم بنظريته ورؤيته لشعر شكسبير ومسرحه، لكنه في الوقت نفسه لم يسمح لهذه النظرية والرؤية أن تقفا حائلا بين القارئ وشكسبير. ولذلك فإن محاضرات هازلت وكتاباته - فى نظرى - تمثل المدخل الصحيح لكل من يريد أن يدرس شكسبير على حقيقته. وإذا كان لى أن أستخدم أفعل التفضيل كما يغرم به العرب فإنه في الإمكان القول بأن هازلت كان أعظم ناقد لشكسبير".

وبالرغم من أنني استوعبت نصيحة العقاد الغالية في ذلك الوقت فإن الأيام مضت ولم أقرأ هازلت وخاصة ما كتبه عن شكسبير. وذهبت بعد ذلك بعشر سنوات في بعثة دراسية إلى جامعة لانكستر فى إنجلترا، وحدث أن زارنا فى الجامعة الناقد الكبير ا. ا. ريتشاردز لإلقاء محاضرة في آخر تطورات النقد المعاصر، وكنت قد قابلته من قبل في القاهرة عندما زارها في شتاء عام ١٩٦٧. وبعد المحاضرة وحول مائدة الشاى سألته عن آخر مشروعاته النقدية، فقال أنه مشغول بقراءة هازلت مرة أخرى بعد قراءته الأولى له منذ حوالى أربعين عاما خلت.

وعندما سألته: لماذا هازلت بالذات؟ أجاب: أولاً لأنني أشرف على رسالتين جامعيتين تدوران حوله، وثانياً لأنني لم أوف هازلت حظه من الدراسة بنفس القدر الذى اهتممت به بكولرد ج. وقد قاربت على اعتقاد بأن هازلت كان من أعظم النقاد الذين أنجبهم الأدب الإنجليزى وخاصة فيما يتصل بدراساته الشكسبيرية.

وفى الحال تذكرت رأى الأستاذ العقاد ولم أجد بدا من أن أخبر ريتشاردز به وأن العقاد توصل إليه منذ أواخر الثلاثينيات. فرفع ريتشاردز حاجبيه مندهشا وقال: لقد كنت آمل أن أقابله عندما زرت القاهرة ولكنه للأسف كان قد رحل قبل ذلك بأربع سنوات. وإذا كنت متأكدا من قولك هذا

فإنه يتحتم عليك أو على غيرك من الدارسين المصريين تسجيله ودراسته لأنه رأى رائد بلا شك.

وكان هذا اللقاء حافزا لى على قراءة معظم كتابات هازلت النقدية ومحاضراته الأكاديمية وخاصة أن الحياة الثقافية في إنجلترا - وفى الريف الإنجليزى على وجه الخصوص - تغرى القارئ الكسول بالتهام كل ما يصل إلى يديه من كتب، فما بالك بالقارئ النهم المحاط بالهدوء بل والصمت من كل جانب. وبعد الانتهاء من قراءة هازلت أدركت كم كان العقاد رائدا في وعيه النقدى المبكر، وكم كان استاذا عظيما في نصيحته التى أنارت لى الطريق ومازلت تنيرها.

أسرد هذه الذكريات لصدور ثلاثة كتب في الأشهر الأخيرة في كل من إنجلترا والولايات المتحدة فيما يشبه الحركة النقدية التى تسعى إلى إحياء المنهج النقدى عند هازلت وإلقاء أضواء معاصرة عليه. ويبدو أن مؤلفى هذه الكتب من الدارسين الشبان الذين كتبوها على شكل دراسات أكاديمية أو رسائل جامعية. ذلك أننا لم نسمع عن أسمائهم من قبل فى مجال النقد الأدبى العام. ولكن الشهرة لاتهم طالما أن الكتب تتحدث عن نفسها. ويبدو أن خطأ واحدا يربط فيما بينها لأنها تكمل بعضها البعض، وذلك على الرغم من أنها صدرت عن دور نشر مختلفة. لكن صدورها فى عام واحد فتح دفعة جديدة للدراسات التى تدور حول فكر هازلت ومنهجه النقدى.

الكتاب الأول بعنوان "شكسبير بين كولردج وهازلت" ومؤلفه بيتر ديـــن الذى أقام كتابه على فكرة تكاد تتطابق مع رأى العقاد. ولولا أننى أفتقر إلـــى الدليل الذى يثبت إطلاع المؤلف على فكر العقاد لقلت أنه نقل عنه. وحتى فـى حالة توارد الخواطر فإن هذا يثبت للحقيقة والتاريخ أن العقــاد توصـــل فـــى أواخر الثلاثينيات إلى ما توصل إليه الإنجليز فى أوائل الثمانينيات فى شـــأن يتصل بصميم حياتهم الأدبية والنقدية. فقد رجح المؤلف كفة هازلت على كفــة كولردج فيما يختص بنقد شكسبير كشاعر وكاتب مسرحى من نوع فريد.

والكتاب الثانى بعنوان "ملاحظات نحو إعادة تقويم آراء هـــازلت فـــى الشعر" لمؤلفه ج.ل. فوستر. والكتاب على صغـــر حجمـــه يمتـــاز بالكثافـــة والتركيز في رابطة آراء هازلت النقدية ومقارنتها بإنجازات مدرســـة النقــد الحديث التي بدأت بإزرا باوند و ت.س. إليوت. ويوضح فوســـتر أن النقــد الشكسبيرى عند هازلت لم يأخذ حظه من الدراسة والتوضيح، وكان هذا بمثابة الدافع الأساسى عنده لكتابة هذه "الملاحظات" ونشرها. وأظن وقد أكون مخطئا - أن فوستر هذا كان تحت إشراف أ.أ. ريتشاردز لأن أفكاره التى وردت فـــى كتابه تتطابق تماما مع الأفكار الذى ذكرها لى ريتشاردز عندما قابلتـــه فـــى إنجلترا منذ أكثر من عشر سنوات.

أما الكتاب الثالث فقد صدر فى الولايات المتحدة عن مطبعـــة جامعـــة بتراسكا بعنوان "المدرسة الرومانسية والمسرح الشكســـبيرى" لمؤلفـــه إدوارد

جوسيك، وفيه أوضح أن نقاد المدرسة الرومانسية فى الشعر وعلى رأسهم كولردج لم يستطيعوا الخروج من دائرة ذاتهم عندما تعرضوا لنقد شكسبير، ولذلك فنحن نرى شكسبير من وجهة نظرهم المحددة بفلسفتهم فى الإلهام والعاطفة والخيال والإبداع الشعرى التلقائى. ثم يفرد المؤلف الفصل قبل الأخير لوليم هازلت الذى يقول عنه أنه كان من صفاء الذهن بحيث وضع يديه على العناصر الكامنة فى خلود مسرح شكسبير وعصره.

وهكذا نجد أن الثلاثة لم يضيفوا جديدا إلى رأى العقاد المبكر، وأن كانوا قد توغلوا فى التفصيلات والتفريعات. وهذه أعظم شهادة للعقاد الذى حدد بفكره الثاقب مكانة أعظم نقاد شكسبير قبل أبناء بلده أنفسهم بأربعين عاما.

مفهوم الحرية فى شخصية الحلاج

بين صلاح عبد الصبور و عز الدين المدنى

د. فاطمة يوسف محمد(*)



مدخل مفهوم الحرية:

يعرف الإنسان الحرية منذ اللحظة الأولى لميلاده فهى هبة فطرية.. وحين يشق طريقه فى الحياة يصطدم بقوى كونية أو قهرية تفرض عليه الصراع من أجل الوجود الإنسانى حراً أبياً.

وتاريخ الشعوب ملئ بالأحداث التاريخية التى تمجد مبدأ الحرية.. وبطولات لشخصيات ضربت مثلا أعلى فى الصمود من أجل حرية الفرد وحرية الوطن.

ويرى الفكر الماركسى "أن مهمة الإنسان كمخلوق متحضر فى القيام بعملية إبداعية مستمرة الا وهى عملية التحرر"(1). فأصبحت الحرية فى المفهوم السيكولوجى عند هنرى برجسون ترتبط بفكرة الخلق والإبداع"(2). فالإنسان لا يقف مكتوف الأيدى أمام القوى الضاربة، بل يسلك دربه من أجل التحرر بإبداعاته المستمرة المباشرة أو غير المباشرة من أجل إعلاء كلمة الحرية لتحقيق العدل والحق.

(*) مدرس الدراما بكلية التربية النوعية ببنها ، جامعة الزقازيق

(1) زكريا إبراهيم. مشكلة الحرية. مكتبة مصر. القاهرة (ط.   ) د.ت ص ٧٦.

(2) السابق ص ١١٨.

وعملية الإبداع الفنى فى شتى المجالات تصبح بصورة منطقية أبلغ تجسيد للحرية. "فإذا كانت عملية الإبداع الفنى فى الشعر والرواية تمثل ممارسة فردية لعملية التحرر. فإن الظاهرة المسرحية الحقيقية فى جوهرها ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة"[1].

ولا يتحقق معنى الحرية إلا فى علاقته بنقيضه كى تتخلق ملامحه فى ذلك الفضاء الجدلى بين الضدين، "فالحرية صراع وحوار دائم مع الواقع يسعى إلى التغيير. فهى سعى ثورى وراء الممكنات وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها"[2]. وهذا أيضاً ما يراه جابر عصفور "بأن الحرية ليست سوى المسار الكائن بين الواقع والقيمة لأنها هى التى تصنع فيما بين هذين الحدين ما يمكن تسميته بالممكن والممكن هو الذى يضع الواقع موضع السؤال لكى يلزمه فى النهاية بأن يتحد القيمة. فالحرية إذن هى طريق سفر وانتقال من حال إلى حال، أو قل إنها صراع الوعى الموجود تجريبياً على مستوى السلب مع الوعى الممكن الذى ينشأ من الوعى الفعلى، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل[3].

وإذا كان أى فعل إنسانى مشروطا بوجود محيط زمانى ومكانى فإن الحرية كفعل يشترط موقفاً اجتماعياً كمسرحها أو فضاء وجودها "فالحرية لا تخلق اختيارها ابتداء من لاشئ، بل هى تندمج فى موقف أصلى تقبله وتتداخل معه أى تجادله وتصارعه ولا تمارس نشاطها. إلا ابتداء من ذلك الموقف، فالحرية تلاق وانتقال وتبادل بين الخارج والداخل. أو هى بالأحرى حوار متصل واتصال مستمر مع الأشياء ومع الأخرين"[4]. ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع

---

(١) نهاد صليحة : الحرية والمسرح. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩١. ص١٠.

(٢) أنظر. زكريا إبراهيم. مرجع سابق ص٢٠٩.

(٣) جابر عصفور: قراءة فى لوسيان جو لدمان عن البنوية التوليدية. فصول المجلد الأول، العدد الثانى ص ٨٥.

(٤) مشكلة الحرية. مرجع سابق ص ١٩٦ ص ١٩٧.

موقف أصلي في سياق اجتماعي متعين – أي حرية المجاهدة"[1].فهي تتصل اتصالات وثيقاً بالتاريخ. باعتباره تجارب اجتماعية أو حركات تحررية. وهذا ما يؤكده الفكر الماركسي على مفهوم الحرية "باعتبارها تجربة اجتماعية أو حركة تاريخية"[2].

كما يرفض اعتبارها أمراً يخص الذات وحدها، بل هي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به"[3]. وقد رصدت نهاد صليحة عناصر للحرية بأنها:

- موقف أصلي واقعي في سياق اجتماعي إنساني.
- فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف.
- التغيير كحصيلة الحرية على المستوى الذاتي والاجتماعي والتاريخي[4].

كما أنها ترى أن الفعل المسرحي فعل تحرري. وذلك بأن كل نص مسرحي قديماً كان أم حديثاً يشتمل على موقف مبدئ يفجر صراعاً وحواراً، يفضي الحوار فيه إلى حركة وتغيير مادي أو معنوي في الشخصية أو الجمهور أو كليهما معاً. هو بمثابة تحرر جماعي ينتهي إلى تغيير الوعي بدرجات متفاوته تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل[5].

فالمسرح مثل كل الفنون الأخرى يستطيع دائماً في كل صوره الجادة أن يكون مصدراً يمد الإنسان بالطاقة الروحية والوجدانية التي يتزود بها في معركته المستمرة من أجل التطور الاجتماعي والفكري.

(١) المرجع السابق ص ١٩٥.
(٢) المرجع السابق ص ٧٧.
(٣) المرجع السابق ص٧٥.
(٤) الحرية والمسرح. مرجع سابق ص ١٤.
(٥) الحرية والمسرح. مرجع سابق ص ١٥.

بهذا المعنى يعتبر المسرح جزءاً من أدوات الإنسان الفنية لتحقيق تقدمه وتحرره اللانهائيين. وكل مسرح عظيم يفجر فى الإنسان طاقة الصمود فى معركة الوجود والحياة. طالماً أنه يزود روح الإنسان وعقله وإرادته ووجدانه بالقيم التى تحميها من التحلل.

فالحرية هنا عمل إنسانى هدفه هو تحرير الأرض والحياة والزمن وتراث العمل الإنسانى وفرصة استمراره.

ومن منطلق مفهوم الحرية واحتياج الوجود الإنسانى لها وتحرر المبدع فى التعبير عن ذاته أو عن الجماعة. سوف تتناول الباحثة فى هذا البحث تحليلاً سيوسولوجيا لنصين مسرحيين من خلال تناول شخصية تاريخية واحدة وهى شخصية الحلاج كرمز للحق والحرية.

الأول: " مأساة الحلاج " للشاعر صلاح عبد الصبور".

الثانى: " رحلة الحلاج" للكاتب التونسى عز الدين المدنى.

وستحاول الباحثة أن تجيب على سؤالين:

السؤال الأول:

بعث الحلاج من التاريخ كرمز من رموز الحرية، هل نجح الكاتبان فى توظيفه توظيفاً دراميا؟

السؤال الثانى:

توظيف شخصية الحلاج عند عبد الصبور وعز الدين المدنى أثر المتغيرات الاجتماعية والسياسية وأزمة المثقف العربى.

الحلاج تاريخياً:

إن حياة الحلاج فى التراث العربى هى ملحمة بطولية، استشهد فيها الحلاج من أجل إعلاء كلمة الحق، وتحقيق لعدالة الاجتماعية والمحبة للشعب،

هى ملحمة احتجاج وجدانى إزاء مفاسد السلطة فى عصره، وذلك فـــى أواخــر القرن الثالث الهجرى وبداية الرابع حيث أعدام الحلاج واستشــهد فــى ســبيل مبادئه. هذه الشهادة التى جعلت منه قيمة بشرية ورمزاً فـــى كـل آن لإعـــلاء كلمات الحق والعدالة والحرية.

"عاش فى مدينة واسط (بين البصرة وخراسان) صباه وشبابه الأول فقرأ القرآن فى مدرستها، وعرف هناك المتصوف سهلا التسترى"[1].

فقرأ عليه التصوف، وتتلمذ على يديه. ثم ارتحل إلى البصــرة، وتلقـــى خرقه التصوف من يد المتصوف عمر المكى[2]. وتزوج وأنجب وعـــاش فـــى البصرة، وكان الحلاج يعيش حياة الزهد والكفاف والاقبال على العبادة، فيصـــوم رمضان كله، ويوم عيد الفطر يلبس السواد ويقول :" هذا لباس مـــن رد عليـــه عمله"[3]. ثم ارتحل الحلاج إلى مكة وقضى بها عاماً كاملا فى بيت الله، نذر فيه الصمت والصلاة، وخلال هذا العام يحدثنا عنه من رافقـــوه"[4]: تطـــور فكـــره الصوفى. وحدثت قطيعه بينة وبين شيخه عمرو المكى. وبدأ المريدون وتلاميـــذ الصوفية يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه.

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول إلى الناس يعظهم ويرشدهم إلـــى طريق الله. وكانت هذه بداية عذاب الحلاج ومأساته.

فالصوفيون لم يكونوا لينزلوا إلى الناس، كانوا يعتزلونهم وينأون عـــن عالمهم ولا يعنيهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعنيهم أن يطووا جوانحـــهم على تأملاتهم، ورؤاهم، وذلك من أسرار التصـــوف لا يجـــب الإفشـــاء بـــها، ويضنون بها أن تبتذلها العامة.

---

(١) أنظر: عبد الكريم بين هوزان القشيرى. الرسالة القشيرية فى علم التصوف ص ١٤.

(٢) المرجع السابق ص٢١.

(٣) أخبار الحلاج. نشر وتحقيق ما سينيون وـب كراوسى مطبعة القلم ١٣٦٦هـــ ص ٢٤.

(٤) المرجع السابق ص ٤٣.

وحين ضاق الحلاج بالمتصوفة، وضاقوا به نبذ خرقتهم. ونـزل إلـى الناس، فاكتسب عداء الصوفيين وعداء الدولة والسلطة التى راحـت تـترصده وتضع أمامه العقبات لما أثارته كلماته من جدل وشغب عظميين.

لقط أمضى الحلاج حياته رحالا فى أنحـاء الأرض مدويـاً بصرختـه القوية" أنا الحق" فهو بهذه الصرخة كان يبغى الوحدة الشهودية مع الله بكل مـا تعنيه هذه الكلمة من معنى"[1]بينما يرى عبد القادر محمود أن صيحة "أنا الحق" للحلاج كان يهدف بها إلى إصلاح المجتمع عن طريق إصلاح الفرد. وهو بـهذا اختلف عن التصوف التقليدى. فتصوفه كان دعوة إلى الجهاد والإصلاح، وهـى الدعوى التى أودت به"[2].

فقد اكتسب الحلاج عظمته من انتمائه للحقيقة أولا التى تكشفت له، ثـم من انتمائه ثانياً لأعراض الجماهير. فهو لا يرى قيمة الحقيقة التى يؤمـن بـها مالم توضع فىّ خدمة الفقراء والكادحين من أرباب الحرف. ولهذا حمل أمانـة الكلمة وراح يوضح لهم جوهر العقيدة الدينية بحيث تكون تأكيداً للعدالـة بين الناس لا وسيلة لستر ظلم الحكام، وتدعيم سلطتهم.

فقد "دعا الناس إلى طهارة النفس والتخلص مـن المعـاصى والرذيلـة والتجرد تماماً من البدن الذى يمثل حائل بينه وبين المحبوب، بل أراد للمجتمـع كله أن يجاهد فى سبيل الخلاص من الظلم، من العبودية من الفساد ومن النفـس ذاتها"[3]. فاتهم بالكفر والزندقة وحوكم علي هذا الأمر لما صدر فى أشعاره:

قال الحلاج:

---

(١) أمل إبراهيم. الحلاج بين العربية والفارسية. فكر وإبداع. مكتبة الأنجلو مايو ٢٠٠٢ ص ١٦٨.

(٢)عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية فى الإسلام. مصادرها ونظرياتها ومكانتها فى الديـن والحياة دار الفكر العربى.

(٣) أخبار الحلاج: مرجع سابق ص ٥٧.

مزجت روحك فى روحى كما تمزج الخمرة بالماء الزلال
فإذا مسك شئ مسنى ماذا أنت أنا فى كل حال[1]

ونتيجة لهذا أمسكت به السلطة وصلبته ليصبح مسيحاً آخر يفتدى الناس بدمه، وحين قرر الحلاج أن يخرج من عزلته الصوفية إلى معترك الحياة من أجل إعلاء الحق والحرية والعدالة. قتلته كلماته التى عجزت عن أن تكون مبصرة لسيف الحق العادل. وينال الحلاج الشهادة فى سبيل إعلاء الكلمة. ويصبح رمزاً فى التاريخ للحق والحرية قيمة بشرية باقية يغنى بها الإنسان فى كل عصر كان.

مأساة الحلاج عند صلاح عبد الصبور:

وجد الشاعر صلاح عبد الصبور فى شخصية الحلاج ومعاناته ما يعادل معاناة عبد الصبور من قوى قهرية فى أوائل الستينات مسلطة على رقاب المثقفين والأدباء. فرأى عبد الصبور فى شخصية الحلاج أنشودته من أجل حرية الكلمة بطلا يعبر عن أفكاره وأرائه فى صراعه مع تناقضات المجتمع، التى تولدت فى تلك الأونة، وعرفت بمراكز القوى التى استباحت ضغوطها على المثقفين والأدباء. فنشأت لديهم تناقضات عميقة ثقافية ومتعلقة بالنظر إلى الواقع. وأصبح المثقفون بين اختيارين؛ إما التخلى عن الشعب، وهذا يعنى للمثقفين الانتحار، ولأن فعاليتهم ومنهجهم تفقدان الصدى الاجتماعى الفعلى، أو تخدمان فقط تلبية الحاجات لفئة عليا صغيرة فى المجتمع. وهنا أصبحت الصعوبة الخاصة فى وضع المثقفين والأدباء، وهى ضرورة مجابهة السلطة والسياسة الرجعية للطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الكادحة والدفاع عنها[2]. ووقع المثقفون فى أزمة مع السلطة الحاكمة التى سعت إلى إحكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافى والإعلامى. واخضاعها لمتطلبات

---

(١) المرجع السابق.

(٢) فاطمة يوسف: المسرح والسلطة. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٣ ص٩١.

سياسة الدولة، فأممت الصحف ١٩٦٠ محاولة لإحكام السيطرة علـــى قنـــوات التوصيل من أجل تسييد رأى واحد، وتضييق الخناق على الرأى المعارض، كما فرض على المبدعين الرقابة على الفكر وعنت واضطهاد رقابة المسرح لكل من يخالف مبادئها. فأصبحت رقابة المسرح وجها من وجـــوه التعـــثر والســـقوط للمبدعين.

وحين أراد صلاح عبد الصبور أن يطلق صيحة الحق بعث الحلاج مـــن التاريخ، واعتبره مسايرة مع دعوة يوسف إدريس "نحو مسرح عربي" والعـــودة إلى التراث والتاريخ، إلا أن بعض النقاد رأوا أن اتجاه المبدع الدرامـــــي إلـــى التراث، إنما هو نوع من الهروب السلبى نتيجة انعدام الشـــجاعة فـــى طـــرح تناقضات الواقع بشكل مباشر[1]. وهذا ما يؤكده مصطفى الرمضانى "لا ننفـــى الأسباب السياسية التى كانت وراء اتجاه المبدع الدرامى إلى التراث مادام يجـــد فيه الرمز التاريخى الذى يعلق عليه قضاياه. هذه القضايا التى لا تسمح الرقابـــة بطرحها. ورغم ذلك فإن اللجوء إلى التراث كان يحقق بعدا جماليا خاصا، ذلـــك أن توظيف شخوص أو أحداث التراث كفيل بتحقيق جمالية خاصـــــة بـــالإبداع المسرحى. لأن هذا التوظيف أداة تحقق نوعا من التواصل الفنى الذى يتجـــاوز الطرح المباشر للقضايا. كما أن التوظيف يعنى توظيف معطياته بطريقة فنيـــة إيحائية ورمزية هدفها خدمة الحاضر والمستقبل"[2]. كما يؤكد لوكـــاتش أهميـــة التراث فى الإبداع بمقولته "إن الصياغات التاريخية تبين باســـتمرار كيـــف أن الأزمات الكبرى فى حياة الشعوب والثورات تفتح قـــدرات وطاقـــات الشـــعب المختزنة، أن عظمة الإنسان الخارج من قلب الشعب والضاربة جذوره فيه، فـــى أزمات التاريخ الكبرى تمثل جوهر الرواية. إن هذا الحقيقة التاريخية العميقـــة

(١) المسرح والسلطة. مرجع سابق: أنظر فصل الاسقاط التراثى فى المسرح.

(٢) مصطفى الرمضانى. توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى. عالم الفكر. الكويت. ١٩٨٧.

تعطى الأزمات المصاغة قاعها الاجتماعى والإنسانى وبفضلها نستطيع أن نعايش الواقع[1].

ومأساة الحلاج رجعة شعرية ومسرحية للتراث واستلهام واع لجانب من أخصب جوانبه. أسند فيها صلاح عبد الصبور ظهره إلى أحداث التاريخ وأخباره. ولكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يثقل وجدانه. كما رأى حسن محسن "إن مأساة الحلاج لعبد الصبور لم يكن ظهورها حدثا طارئاً فى تطوره الشعرى. فهى فى الحقيقة تمثل قمة تطوره الفنى الصاعد، الذى بدأ من الغنائية وانتهى بميلاد الدراما الشعرية. وهذا التحول يمثل هروباً من الذات فى محاولة لإكساب الشعر نبرة شخصية على أساس أن النزوع الدرامى يعنى أن يكون الشعر ليس تعبيراً عن الذات بل هروباً منها. وقد جاء هذا التطور نتيجة وعى الشاعر المستمد بتجربة الحياة الإنسانية الفردية"[2]. بينما يرى سامى منير "فى المسرحية تستطيع الشخصيات أن تقول أى شئ، فالمؤلف هو صانع كل شئ ولكن اختفاءه الكامل وراء شخصياته يعطيه من الحرية ما يستطيع به أن يحركها حتى يصل بتصوير لحالته الفردية الخاصة إلى حقائق أعم وأشمل"[3]. وسواء بالإسقاط التراثى أو التوظيف الرمزى استطاع المبدعون فى المسرح من تناول قضية تحرير الإنسان ضد القهر الطبقى أو السياسى أو من الفقر أو الاغتراب أو التمزق النفسى بالبحث والتنقيب فى التراث والتعامل معه كموقف

---

(١) جورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية. ترجمة نايف بلوز. المؤسسة الجامعية بيروت، ١٩٨٥.

(٢) حسن محسن: المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر دار النهضة. القاهرة ١٩٧٩ ص ٤٨٩.

(٣) سامى منير: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية. الهيئة العامة الاسكندرية. ١٩٧٨.

وليس كمادة فقط، كما يقول عابد الجابرى "فهو يرى أن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية قياس" الغائب على الشاهد"[1].

لقد اختار صلاح عبد الصبور الحسين بين منصور الحلاج بطلا تراجيديا يبحث عن الحقيقة المطلقة. استشهد نتيجة القهر الذى تمارسه السلطة عليه فى بغداد فى القرن الثالث الهجرى من أجل إعلاءه الحق وحرية الكلمة. أما فى أوائل الستينات صلاح عبد الصبور وكل مثقفى مصر يعانون من أزمة مع السلطة.. فرأى عبد الصبور فى شخصية الحلاج "الغائب الشاهد" فأتخذه رمزاً لحرية الضمير وحرية الكلمة وحرية الاعتقاد. فى وقت أخذت مراكز القوى تحكم قبضتها على زمام الكلمة الحرة، "وتحاول أن تخنق حرية الرأى فى ظل دعوة مركزه تطالب الكتاب والفنانين بوحدة الفكر ووحدة العمل فى ظل التنظيم الواحد"[2].

ونشر صلاح عبد الصبور مسرحيته "مأساة الحلاج" ١٩٦٦ ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية. ولكن المسئولين رفضوا عرضها على خشبة المسرح احتجاجاً بأنها هجوم على محكمة الدجوى[3]، وهذا ما يؤكد نجاح صلاح عبد الصبور، بأن مسرحيته لم تكن هروباً من أرض الواقع بل كانت مغامرة فى أرض مجهولة تعيد طرح مشكلة المثقفين على أساس الحرية المطلقة للإنسان فليس من حق أى حاكم، ولا من حق أى سلطة أن تفتش فى أعماق الفرد بحثا عن معتقداته أو انتماءاته لكى تحاكمه عليها. فهذا ما يسمى بالإرهاب السياسى. وتلك أيضاً هى نفس كلمات القاضى ابن سريج بأنه ليس من حق إى أنسان أن يفتش فى كيفية إيمان الإنسان" ومقولة " أن المسرح قناع يضعه المؤلف على

(١) محمد عابد الجابرى: نحن والتراث. دار الطبعة بيروت ص ٢٣.

(٢) نسيم مجلى. المسرح وقضايا الحرية. الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٤ ص ١٧٣.

(٣) فاروق عبد القادر. ازدهار وسقوط المسرح المصرى، دار الفكر المعاصر د.ت.

وجهة حتى ولو كان يتحدث عن تجاربه الذاتية لآرائه الشخصية"[1]. فإن نجاح عبد الصبور فى المكاشفة بينه وبين مراكز القوى فى دراما الحلاج أثبت أن القناع الذى اتخذه من التراث كان شكلا ابداعياً جمالياً أكثر منه هروباً.

لقد اعتبر صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج هى الحلم الرمزى لإعلاء الحرية وسعى الشاعر لتحقيقه رغبة فى تغيير الواقع المرفوض ويرجع بعض النقاد أن مسرحية الحلاج بدأت دوافعها من قصيدة القديس فى ديوان" أقول لكم"[2]. والتى تطورت فى النهاية إلى شخصية الحلاج، وذلك لأن الشاعر لا يملك غير الكلمات يتحول إلى القديس الحلاج. الذى لا يملك إلا الكلمات أيضاً. وتجربة الحلاج تمثل تجربة الفنان الشاعر عبد الصبور وهمومه المعاصرة أمام شرف الكلمة. هذه المعاناة هى توظيف للدراما الشعرية.

وشخصية الحلاج غنية بصور متنوعة من النضال والكفاح والتصدى لجبروت السلطة وهو كما يقول عبد الصبور "أختارها طرحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة الذين اختاروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم"[3]. فقد حمل عبد الصبور بين جوانحه شهوة إصلاح العالم فحمل صليبه فوق ظهره كالحلاج وخرج ينادى بالحقيقة مواجهة مع السلطة متأثراً بأفكار ت.س إليوت وجسارته اللغوية، فى محاولة لإحياء تقاليد التراجيديا الإغريقية ليطرح أهم قضايا عصره، مجسداً روحاً هائمة تبحث عن الحرية والمخلص الذى يبشرها بتحقيق الحلم. وفى سعيها الدؤوب تحزن وتعانى ونتألم ونحن معها بعاطفتى الخوف والشفقة باحثين عن طوق النجاة. صراع البطل التراجيدى مع قوى الشر بمفهومه البشرى.

---

(1) يوجين يونسكو. من الأعمال المختارة. ترجمة حمادة إبراهيم. سلسلة المسرح العالمى. أكتوبر ١٩٧٧.

(2) صلاح عبد الصبور أقول لكم. دار الأداب. بيروت ١٩٦٩

(3) صلاح عبد الصبور. حياتى فى الشعر. دار العودة. بيروت ١٩٦٩.

إذن اختيار صلاح عبد الصبور عنواناً لمسرحيته "مأساة الحلاج" يفرض علينا تتبع قواعد المأساة الأرسطية. ومدى نجاح عبد الصبور في تحقيقها، وهل استطاع أن يجعل من الحلاج بطلا تراجيدياً مكتمل الأبعاد سعى باتخاذ قرار أدى به إلى مصير محتوم "سقطة البطل" سواء بإراداته أو بإرادة قوى أخرى خفية تتحكم فيه؟

فمسرحية الحلاج لا تعد مسرحية تاريخية بل هي خطاب رمزى ودرامى وجه إلى الإنسانية جمعاء، خطاب يدين القهر والظلم فى كل العصور. فنحن فى "مأساة الحلاج" لا نتابع الشخصيته التاريخية التى أوردتها لنا كتب التاريخ، ولا التجربة الإنسانية التى مر بها الحلاج. بل نحن نرى تجسيداً للقيم الخالدة فى شخصية هذا الصوفى الذى وجد فيه عبد الصبور صورة لنفسه فهو لم يستجب لشئ لم يمازج روحه ولا يقبل على كتابة لا يجد ذاته فيها(١).

الصراع فى مأساة الحلاج:

إذا نظرنا إلى الحلاج كعنصر جدلى في معادلة قائمة تقول: هل خلاص المثقف كشاهد على مسالب عصره، خلاص فردى ينتهى بإثبات الشهادة فى أوراق محفوظة، أم ينطلق وعيه كرسالة فى خدمة الجماهير. هل فكرى لى أم لهم، للخاصة أم للعامة. تلك هى القضية الرئيسية للحلاج والمحور الأخطر هو اتخاذ القرار بعد الإجابة "بنعم"، إن فكرى للناس ولكن كيف أقاوم؟ هل أرفع صوتى..؟! هل أرفع سيفى..؟!، ما هو دور المثقف المفكر المعاصر؟ هل يشارك فى مقتله أم يصبح عضواً فى انتماء تنظيمى قد يسبب فى الانحراف للكلمة؟ هل يستخدم السيف؟، وهل يمكن أن يكون منتصراً ألا يكون ظالماً. أو وسيلة قتل عشوائية؟.

إن هذه الحيرة والقلق بين الكلمة والسيف هما الركيزة التى انطلق منها الصراع وهى حيرة وليدة العصر تناولها كثير من المبدعين فنجد توفيق الحكيم

(١) الحلاج بين العربية والفارسية. مرجع سابق ص ١٨٠.

فى مسرحيته "السلطان الحائر" ١٩٥٩ وحيرته بين السيف أم القانون[1]؟ أيـــهما يختار السلطان للعدالة والحكم حتى أصبحت الحيرة صفة للسلطان.

وينتهى الحكيم بنزول السلطان إلى العامة والاختلاط بهم فيحفـظ مبـدأ الديمقراطية ويحقق العدالة بالقانون وما ينبغى له من احترام[2].

وحلاج عبد الصبور هو عبد الصبور ذاته بلا جدال، فقد توحد مع الحـــلاج البطل المحورى تلك الشخصية المحورية فى هذا العمل، التى هى الغريب الـذى يعانى خلال رحلته أنواع العذاب النفسى حتى يصل إلى خلاصه الروحى.

فى أوائل الستينات امتلك القلق عبد الصبور المثقف الذى لا يحمـــل إلا الكلمات والذى يرجو أن ينجو بها لا خوفاً من الموت بل خوفاً من الانزلاق فى موقف آسف أو ظالم فكان لابد لعبد الصبور من إفشاء صـــور وألـــوان الظلـــم والقلق كما الحلاج، يختار الكلمات بالاعتراف الخالد وإفشاء سر العلاقة الوطيدة بينه وبين خالقه. فذلك أمر يخصه هو، خلاص ضرورى واختيـــار تمتـــع بـــه وحده. وهنا ينتهى دور الحلاج بعد هذا التصريح بالكلمات التى تحولت إلى فعل مختلف المستويات. فهل حققت أقواله أفعاله الإيجابية؟ أو لم يتحقق بتلك القضية التى سوف يحسمها الصراع القائم فى المسرحية.

أولاً: الصراع بين الحلاج ورفيقه الشبلى:

صراع قائم من أجل الاختيار بين أن يغمض الحلاج عينه عن مفاســـد الدنيا حتى يبصر نور الخالق فى قلبه، أو أن ينزل إلى معترك الحيـــاة بشـــعلته فيغامر بفقدانها من أجل الناس، يبصرهم بحريتهم ويدافع عنهم.

---

(١) توفيق الحكيم. السلطان الحائر. مكتبة الأداب القاهرة ١٩٥٩. المقدمة.

(٢) المسرح والسلطة: مرجع سابق ص ١١٥.

يبدأ هذا الصراع حول الكلمة بين الحلاج ورفيقه الشبلي بداية الشك فى أن تكون معرفة الحقيقة عن طريق الفرد وحده فى باطنه بدلا من أن يريدها فيمن حوله من خلائق، فالشبلى موقفه موقف الصوفية جميعها وهو:

الشبلى : طريقتنا أن ننظر للنور الباطن/ ولذا فأنا أرخى أجفانى فى قلبى وأحدق فيه فأسعد/ وأرى فى قلبى أشجاراً وثماراً وملائكة ومصلين وأقماراً.

إنه موقف العارف بالحقيقة الصوفية متلذذا بها، يحتفظ بحبه النورانى فى داخله، وهو يصل إلى هذه الدرجة مجانبة للدنيا والعزلة عن كل ما هو مادى، بينما يناقضه الحلاج لأنه يعرف الحقيقة والكشف عنها بطريق آخر هو إفشاء سر الصوفية من أجل التصدى للشر.

الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا / ما تصنع عندئذ بالشر.

كلمة الشر عند الشبلى لا يفهمها دنيوياً، أى المعنى الذى يقصده ويكشف عنه الحلاج، فالشبلى صوفى منغلق على نفسه، لا يرى بعيونه الجسدية بل يرى بنور بصيرته.

من هنا تبدأ مأساة الحلاج فى صراعها مع الصوفية ليصل إلى الحقيقة محاولا أن يكشف الشر لرفيقه الشبلى كما تراه عينا الحلاج فى قهر الناس.

الحلاج : رجال ونساء قد فقدوا الحرية، اتخذتهم أربابا من دون الله عبيداً لا سخريا/ الشر استوى فى ملكوت الله/ حدثنى كيف أغمض العين عن الدنيا/ ألا أيظلم قلبى.

تلك الحقائق عن الشر لا يبالى بها الشبلى، فما يراه الحلاج ليس بحقيقة فالشر هو أمر يمتحن الله به الناس. وبالتالى لا ضرورة من التدخل فى منع هذا الشر عنهم. موقف للشبلى يجسد صورة المثقف الجبان الذى يغمض عينيه عن مفاسد الدنيا مجانبة للشر.

الشبلى : الشر قديم فى الكون/ الشر أريد بمن فى الكون. كما يعرف

ربى من ينجو ومن يتردى/ وعلينا أن نتدبر كـل منـا
درب خلاصه/ فإذا صادفت الدرب فسر فيه/ واجعلـه
سرا لا تفضح سرك.

مقابلة بين الحلاج والشبلى وتناقض فكرى بينهما فالحقيقة ستجلب على قائلـها أضرارا، ولذلك فإن الأفضل الكتمان، والصوفية تبتعد عن الدنيا حتى لا تصيبـهم شرورها. إلا أن الحلاج يعلو بالحقيقة ليطهر بها العالم فيصرح بالكلمات تلك التى لا يملك سواها سلاحا ليواجه به مفاسد الدنيا والسلطة الظالمة.

الحلاج : فستأتى آذان تتأمل أو تسمع/ تتحدر فيها كلماتى فى الطلب مـن أجـل الحقيقة يتخذ الحلاج فى نهاية صراعه مع الشبلى قرارا بخلع خرقـة الصوفيـة والنزول إلى الناس لإصلاح أحوالهم.. وبكلماته يقبض عليه ويقـاد إلـى السـجن "رافضا الهروب كمثقف مقهور يضنيه الفكر ويعروه الخوف، لابد له أن يتخفف من أحماله النفسية تلك، ينفث ما بنفسه لإنارة سبيل العامة"[1].

الصـــراع النفســـى:

وينازع الحلاج صراع نفسى داخله فى الحيرة بين الكلمة والفعل هـذه الحيرة أو التشكك هو صراع بين قوتين متساويتين قـوة الديـن وقـوة الدنيـا، "والحلاج حين ينزل إلى الحياة يعجز عن الفعل، أو أين له بالسيف المبصر الذى يحدد من فينا الشر ومن فينا الخير.. فالحلاج فى مسرحية عبد الصبور، ليـس مسيحا أدت القدرة على أن يجعل من الكلمة فعلا، بلا رجلا يبحث عن اليقيـن حتى يقدم الفعل الصحيح"[2].

إنه ينشد الكمال للفعل ويقين المعرفة وهى لله وحده، ولذلك يجد مخرجه فـى الموت الذى يحمل ظلالا من الهزيمة والهروب، ولكن يحمل معه الفناء فـى الله

(١) المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية. مرجع سابق ص ٤٠٩.
(٢) نهاد صليحة. بين الفن والفكر – الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٥ ص ١٥٤.

ليذوب النسبى فى المطلق حتى تصبح الكلمة فعلاً[1]. وهذا ما يسعد الحلاج حين يقبض عليه، فهو يعلم أنهم يسوقونه نحو الموت، أى المصير الذى يسعى إليه الذوبان من الله "هذا المصير عرفه سارتر فى نظرية فى الانفعالات بالشعور المرتد على ذاته". يحدد الإنسان واقعة الإنسانى بما يأتى من أفعال مختلفة فى مختلف المواقف، أفعال أساسها اختيار متصل صادر عن حرية مطلقة تجعل الإنسان مسئولا عن مصيره مسئولية مطلقة، كذلك هذه الحرية لا يمكن تقييدها لأنها حرية الشعور المطلق، والشعور هو فى جوهره تخط مستمر لأحواله وتعد دائم لكل صورة يصوغ فيها الإنسان حياته ويحصر فيها وجوده الفعلى[2].

الصراع بين الكلمة والفعل بين الحلاج والسجين:

صراع تصاعدى بين الكلمة والفعل بين الحلاج والسجين المثقف كلاهما شخصيتان مقهورتان. وكلاهما عشق الكلمة.. ولكن ما حط على السجين المثقف من قهر وجوع تحولت الكلمات إلى الانتقام بالفعل، لقد أخرج صلاح عبد الصبور صراعه الداخلى إلى صراع خارجى بين الحلاج والسجين، وكلاهما يحمل فكره وآراءه ومن خلالهما يتطور الصراع النفسى بين الكلمة والفعل فى مواجهة الشر والسلطة، الحلاج سلاحه الكلمة بينما السجين المثقف لا يعجبه هذا النزال السلبى.

السجين : قل هل تصلحهم كلماتك؟

الحلاج : هل يصلحهم غضبك!

السجين : غضبى لا يبغى أن يصلح بل أن يستأصل.

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٨.

(٢) جان جول سارتر. نظرية فى الانفعالات – ترجمة. سامى محمود على. عبد السلام القفاش. الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١. ص ١٠٦.

لقد أفشى عبد الصبور عما بداخله إنه يرى أراء المثقف فى استئصال الشر ومفاسد العصر هو الطريق الصحيح للمواجهة مع السلطة.. ورغم ما صرح به إلا أن عبد الصبور ينحاز إلى الكلمة التى يتقنها لتنوير الناس، متمنياً تحقيق العدالة بكلمات مثله مثل الحلاج. مبتعداً عن المواجهة بالسيف هذه الرؤية التى أوقعت الحلاج فى قلق وحيرة باكية.

الحلاج : هل أرفع صوتى. أم أرفع سيفى.. ماذا أختار؟

لقد ولّد فى نفسه الحيرة أثر الإحباط والاستكانة والخوف من المواجهة بالسيف الذى يمكن أن تمارس ضده القتل، وهذا هو خوف صلاح عبد الصبور أيضاً من ألوان البطش، التى قد تتصدى له، ورغم ذلك اعترف بأن الكلمات لن تصنع شيئاً وذلك فى منولوج درامى بالغ الصدق، يكشف عن الصراع الداخلى فى أغوار الحلاج سرده السجين المثقف فى محنته مع الحياة ملأته بحب الفعل أى الانتقام.

السجين المثقف : أنى يوماً كنت أحب الكلمات / كانت لى أم طيبة
ترعانى أمى كانت تلذ بأقوالى وتتجرعها أذناها شهداً
مرضت أمى.. قعدت.. عجزت .. ماتت. أمى ماتت
جوعا.. أمى عاشت جوعانة. ولذا مرضت صبحا..
عجزت ظهرا.. ماتت قبل الليل.

وقائع حياته فقر قهر عاشه السجين فبدل آراءه بأن الكلمات سلبية لا تفعل شيئاً. لا تشبع الجائع.. لا تغنى الفقير.. والحق هو الفعل السيف لمواجهة القهر. وليكون الصراع على قدر من المساواة

الحلاج : بم تعرفهم.

السجين : بتصرفهم.

أيضاً الحلاج يعرفهم أى يعرف الشر ولكنه يسأل عنهم، ليبعد فكرة السلبية عنه

تهمة المثقف المقهور له.

الحلاج : من فينا الشر ومن فينا الخير/ من فينا يستأصله سيفك أو يعليه أو يستبقيه.

هكذا خوف الحلاج من السيف الذى يقتل دون أن يبصر.

الصراع بين الحق والباطل فى المحكمة:

يبرز هذا الصراع مشكلة أقلقت المفكرين والأدباء فى الستينات وتناولها العديد من الكتاب فى أعمالهم الدرامية وهى ألاعيب القضاة بجعبة القانون.

فى محاكمة الحلاج يتعرض عبد الصبور لصورة العصر التى نرى فيها مهزلة القضاة فى القرن الثالث الهجرى واقعياً، ورمزياً للستينات فقد تحولت قوانين الشرع بين أيدى القضاة ألاعيب وألغازا.. تعظم منزلة القاضى إن أحسن النفاق لولى نعمته بلىّ أعنة القانون..

وقد تأثر صلاح عبد الصبور بموقف توفيق الحكيم فى "السلطان الحائر" الذى أبدع فيها بإبراز. ألاعيب السلطة والقضاة بالقوانين، ويأتى هذا على لسان السلطان حين يكتشف هذا الأمر بعد حواره مع المرأة الغانية. وبمواجهة السلطان للقاضى[1].

السلطان: قد يكون من حق هذه المرأة أن تتحايل.. ولا لوم عليها أما قاضى القضاة ممثل العدالة وحامى حمى القانون وخادم الشرع الأمين.. وأن من الزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله مهما كان الثمن. وأنت نفسك الذى أرانى البداية فضيلة القانون، وما ينبغى له من احترام، لكن هل يخطر لى على بال أراك أنت فى آخر الأمر تنظر إلى القانون هذه النظرة، وتجرده من رداءة قدسيته. ماذا هو بين يديك، لا أكثر من حيلة وجمل وألفاظ وألاعيب؟(٢).

(١) المسرح والسلطة. مرجع سابق. ص ١١٤.

(٢) السلطان الحائر مرجع سابق.

يبدو أن انتهاكات القانون فى عصر مراكز القوى كانت سائدة وبدون مواربة، فنجد رشاد رشدى فى مسرحية "اتفرج يا سلام" يبيع المحاكم وإهانة السلطة للعدالة. عندما يعلن حارس المحكمة على الملأ.

الحارس: محكمة للبيع.. للبيع محكمة.. محكمة نظيفة ظريفة(١).

هذا الموقف الساخر الذى تباع فيه المحكمة لا شك أنها فقدت توازنها ودورها فى المجتمع.. فقد تنبأ رشاد رشدى بحس الفنان بمذبحة القضاء التى وقعت فى الستينات عندما طرد كل القضاة والمستشارين الذين يحكون بالقانون بصرف النظر عن توجهات مراكز القوى وميولها.

وأصبح المسئولون يتشدقون فى تلك الفترة بفخر واعتزاز بأنهم منحوا القانون أجازة(٢).

وتتكرر الصورة الساخرة لموقف القضاة عند صلاح عبد الصبور فقد اختار قضاة من أبرز قضاة عصر المقتدر بالله الأول أبو عمر الحمادى والثانى من الموالين للسلطة. والثالث هو ابن سريج مواليا للعدل وهو يرفض تكفير الحلاج كما يرفض الانصياع لأبى عمر ويطالب بمحاكمة الحلاج محاكمة عادلة، إلا أن المحكمة تجمع شهود الزور من عامة الناس المقهورين يشهدون ضده، ويلصق أبو عمر الحمادى تهمة للحلاج بكلماته للعامة التى يقلبهم بها ضد السلطة.

أبو عمر الحمادى : إن الفقر يعربد فى الطرقات/ معنى هذا أن الأمة لا تجد الأقوات ولهذا أحكم مرتاحا بإدانته وعقابه.

فيترك أبو سريح المجلس محتجاً على الظلم، رافضاً أن يكون من حق الإنسان أن يبحث فى كيفية إيمان الإنسان، ورغم صدور العفو على الحلاج من قبل

---

(١) رشاد رشدى: أتفرج يا سلام. مجلة المسرح. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٦٦.

(٢) المسرح والسلطة، مرجع سابق ص ١٢٠.

الخليفة. إلا أن المحكمة تعيد إدانته بتهمة الزندقة ويكشف بن سريج حيلتهم وأباطيلهم:

ابن سريج: بل هذا فكر خادع/ فقد أحكمتهم حبل الموت/ لكن خيفتكم أن تحيا ذكراه/ فأردتم أن تخفوها.

وينشدنا الحلاج عصارة تجربته الصوفية حتى تكشف له وجه الله، وتلتحم بدوره الاجتماعى التحاما عضوياً لا اضطراب فيه ولا تناقض:

الحلاج : بل كنت أحض على طاعة رب الأحكام/ بر الله الدنيا أحكاماً ونظاماً/ فلماذا اضطربت واختل الإحكام/ لا أملك إلا أن أتحدث ولتنقل كلماتى الريح السواحه/ ولاثبتها فى الأوراق شهادة الإنسان.

لقد تمنى الحلاج الموت ليحقق سعادته فناله بالاستشهاد.. وهذا أيضاً فى السيره التاريخية للحلاج استشهد من أجل خلود كلماته.

ويبدأ التساؤل هل نجح صلاح عبد الصبور فى ترسيخ القواعد الأرسطية للمأساة أم هناك مؤثرات أخرى تأثر بها فى بناء مسرحيته.

نبدأ بالسقطة التراجيدية للحلاج التى لم تكن مفاجأة فقد سعى إليها لتحقيق السعادة، جاءت نتيجة إفشائه لسر الصوفية، وكان هذا مبعثه الزهو بما من الله عليه. وحين ارتكب هذا أباح الناس دمه. وهذا ما أغضبه عليه، " فتولد الصراع بإرادته ورغم بساطته وبناء غير مكتمل الأبعاد "فإن تماسك الحلاج الداخلى ورضاه الكامل بمصيره المأسوى يبعدنا عن الإحساس به كشخصية تراجيدية ولا تثير فينا عاطفتى الخوف والشفقة فالشخصية التراجيدية الأرسطية تتجه إلى مصيرها المحتوم على كره منها ومصيرها مفروض عليها"[1].

(١) أحمد العشرى: البطل فى مسرح عبد الصبور. مقال بمجلة المسرح. الهيئة العامة للكتاب أكتوبر ١٩٨١ ص ٧٩.

فالحلاج لم يفزع أو يندم لأنه وجد فى هذا الإفشاء سعيه ومصيره، وهزيمة الحلاج هى هزيمة الجسد وليست هزيمة الروح، هذه الروح العالية التى تبتعد عن الجو الإنسانى وتعتبر نقطة ضعف فى البناء التراجيدى للشخصية، ولا تجعلنا نتعاطف معها. " فلم ينفذ صلاح عبد الصبور إلى أغوار شخصية الحلاج كبطل تراجيدى، ولم يصور لنا التناقضات والصراعات التى تجول فى نفسه من حيث قوتها وضعفها. رغم الحيرة والقلق التى وقع فيها[1]، يرى أريتشاردز " إن أقل مسحة دينية فى المسرحية من تلك الأديان التى تقدم الجنة للبطل التراجيدى تعويضاً له تكون مدمرة"[2].أى أنها مدمرة للأثر التراجيدى.

ورغم اللغة الشاعرية التى عبر عنه بجمال لغوى رائع وهذا لا شك أن الشاعر تستهويه الكلمات أكثر من متطلبات الدراما أو كما تقول أديث هاملتون "لا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر"[3]. أيضاً تقول : " إن أشخاص التراجيديا يتسمون أساساً بأنهم ذوو نفوس شاعرة أو أنهم قادرون على تحمل الألم وعلى المعاناة بصورة أعمق من معاناة الشخص العادى"[4]. وهذا ما يؤكده أيضاً نبيل راغب عن تعريف التراجيديا الأرسطية" بأن التراجيديا تقليد فنى لحدث يتميز بالجيدة والتكامل فى حد ذاته. والنبل والوقار المناسبين فتأخذا من اللغة الشعرية لغة لشخصياته المأسوية لما لها من أهمية وخطورة فى مصائر البشر والبلاد. كما أن هذا الجلال لا يأتى إلا من خلال القرار الأخلاقى الذى تتخذه الشخصية بصرف النظر عن النتائج التراجيدية التى يمكن أن تصيب الشخصية فى موقف معين[5].

---

(١) المرجع السابق.

(٢) أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى ترجمة: مصطفى بدوى، دار النهضة ١٩٦٣.

(٣) محمد عنانى: الشعر والتاريخ فى المسرح، الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٩ ص ٣٨.

(٤) المرجع السابق ص ٣٨.

(٥) نبيل راغب: فنون الأدب العالمى. فصل التراجيديا. الشركة العامة للنشر لونجمان القاهرة ١٩٩٦.

والشاعر صلاح عبد الصبور يكتب الشعر ولم يجد صعوبة في توظيف لغته الشعرية حواراً مسرحيا واختياره لشخصية من التاريخ شاعراً أيضاً ينبع منه الشعر سلسلا على لسانه.

وأيضاً تأثر صلاح عبد الصبور بالشاعر ت.س بإليوت فى مسرحه الشعرى بجسارته اللغوية والخروج بها على النمط السائد. فإذا كان الشعر العربى أحاط نفسه بهالة شكلية مما يسمي لغة الشعر التى تعلو على الواقع، وتستمد فعالياتها من طقس لغوى صرف غير مكترث بواقع الحياة اليومية للناس. يأتى تأثر عبد الصبور باليوت وخروجه بالشعر إلى لغة الواقع ولغة الحياة اليومية التى تتعلق بهموم الناس قضاياهم.

كما تأثر صلاح عبد الصبور بالبناء الفنى لمسرحية ت. س بإليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية" فبطلها القديس بيكيت الذى استشهد على عاتق جميع الناس بما فيهم القتلة وهذا ما حدث للحلاج الموت بشهادة الناس الزور "فالقديس بيكيت يتمنى الاستشهاد ويشعر أنه هبة من الله. والحلاج يقول : كأن من قتلنى محقق مشيئتى ومنفذ أراده الرحمن" حتى الصراع الخارجى مع السلطة أو الصراع النفسى. كلاهما متشابهان وكلاهما يرفض الهروب ويفضل الموت.

ويؤكد نبيل راغب تعدد المؤثرات فى مسرح عبد الصبور : " تأثر صلاح عبد الصبور فى مسرحة الشعرى باتجاه اليوت الذى كان معجباً به. كما تأثر بتقاليد التراجيديا الكلاسيكية وبأفكار الواقعية ثم طور كل هذه المؤثرات، ليخرج منها رمزية قادرة على توصيل خبرة واقعية معاصرة من خلال نظام متسق من الرموز سواء على المستوى الشعرى أو الدرامى[1].

وهذا ما يصل بنا إلى اختيار صلاح عبد الصبور لشخصيته الحلاج رمزاً للإنسان المثقف المقهور الذى قهر السيف كلمته ليس فى الستينات فقط بل فى كل عصر طغى فيه الشر.

---

(١) المرجع السابق. فصل المسرح الشعرى. ص١١٠.

"رحلة الحلاج" عند عز الدين المدنى:

إن اختيار صلاح عبد الصبور لشخصيه الحلاج كرمز للحرية والعدل فى ظروف قهرية، نبه المفكرين إلى هذا الرمز العربى. والتاريخ ملك للجميع وكل له قراءاته وتأويله. ومحن الأمة العربية فى بلدانها تتشابه وتتقارب فى تناقضاتها. ففى تونس يستلهم الكاتب المسرحى عز الدين المدنى فى الثمانينات شخصية الحلاج فى مسرحيته "رحلة الحلاج".

ولكن فى بنائه الفنى رأى أن شخصية الحلاج شخصية مركبة، وغنية بأبعادها الإنسانية والفكرية والروحية. فاستغل هذه الأبعاد وقسمها إلى ثلاث شخصيات حلاجية. حلاج الشعب، حلاج الأسرار، حلاج الحرية تنفصل رغم تلاقيها فى الغاية، وتتباين رغم توحدها نحو الهدف متخذا فى بنائه الفنى الشكل الملحمى البريختى مستهدفا تنوير المتلقى وتعليمه، أيا كان مستوى تعليمه أو ثقافته بالأسباب أو الوقائع الاجتماعية والتاريخية. فى مواجهة له مع تناقضات هذا المجتمع، بقصد استفزازه إلى حركة نحو تغيير العالم الردىء ومقارنة المتلقى بين واقعه وبين ما يحدث للشخصية نتيجة التعرية لرموز السلطة السياسية والدينية.

. وعلينا أن نطرح سؤالا لماذا لجأ عز الدين المدنى إلى البناء البريختى ؟ وكيف تناول رحلة الحلاجين الثلاثة كرمز للخلاص؟ ولمن؟

قد يرجع اختيار عز الدين المدنى للشكل البريختى فى عمله بعيدا عن المسرح الإغريقي الذى يعبر عن مأساة الإنسان أمام القدر. لأن مفهوم هذا القدر ذاته يتغير بتقدم المدنيات الإنسانية. ومن هنا كان من حق بريخت أن يحل محل القدر الميتافزيقى القدر الاقتصادى أو القدر السياسى. وإذا كان المسرح الإغريقى يخاطب العاطفة ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريق تحقيق عاطفتى الخوف والشفقة، "فإن المسرح الملحمى البريختى يتوجه إلى استفزاز الجماهير

إلى المشاركة الإيجابية فى إصلاح العالم بالمواجهة والثورة" [1]. لايقتنع بالواقع أو يصدقه، بل ليرفض واقعة ويزيل الوهم العالق برؤيته وذلك بكشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ أمام الجماهير، لا يقصد الخروج بحكمة بل يقصد تنوير الجماهير والتصدى لعملية التغيير، ولهذا لجأ بريخت بتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير حتى يخضعها لهذا العامل الجديد، لاجئا إلى كثير من الوسائل لإحداث التغريب للمتفرج. هذا التغريب هو أهم ما يسعى إليه منهج بريخت. فيقول "إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية، يعنى قبل كل شئ أن تفقد كل ما هو بديهي ومألوف وواضح. بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة" [2] ومن هذا المفهوم كان اختيارا لعز الدين الحلاج وتقديمه بالشكل البريختي.

فالمسرح البريختي يجبر المتلقى على رؤية نفسه في مرآة الحدث فيوقظها ويوقظ ذهنه وذلك من خلال ما يواجهه من مناقشات منطقية بقصد التأمل والدراسة لما يجب أن يكون عليه الواقع. وبالتالى يأخذ المتلقى موقفا نقديا قبل الأحداث.

فاختيار عز الدين المدنى للبناء الملحمى كان على وعى بأنه لابد أن يضع المتلقى أمام تناقضات المجتمع التى يراها كفنان مبدع، وفى صياغة واقعية ملتحمة بالمجتمع بطرح الشخصيات الحلاجية الثلاث" فإن هذا التقسيم أقرب إلى تحليل وتشريح شخصية الحلاج المركبة. ومن ثم انطلق لاستكشاف أثر هذه الشخصية فى زمانها (نا) ومجتمعها (نا) وعصرها (نا) حيث كانت شخصية

---

(١) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر. الهيئة العامة لكتاب. القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٠٧.

(٢) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحى، ترجمة : جميل نصيف. وزارة الإعلام بغداد.

الحلاج باحثة عن الحرية، العدالة في عهد المقتدر بالله الثامن عشر في الخلافة العباسية. والذي كان عصره يسوده الفرقة والمظالم والمحن والمجاعات[1].

وفي خضم هذا العالم المضطرب المتدهور بالقيم يلتقي الحلاجون الثلاثة في بداية المسرحية معلنين تعهدهم على أن يصلحوا ويقوموا هذا العالم بإيمانهم الخلاق، وفكرهم الحق،مبشرين بعالم جديد يحيا فيه الإنسان متحررا من كل السلطة وسلطان من كل ظلم واستبداد. وبالتالي القوى الرجعية تقف لهم بالمرصاد.

وتبدأ رحلة الحلاجين الثلاثة واقعيا في المكان والزمان بغداد، وملحميا المسرح داخل المسرح، ممثلون يقومون بدور الراوي، يجلسون بين الجمهور يتصرفون في مسار الأحداث زمانا ومكانا، ومصير الشخصيات كما يتصرف في الزمان والمكان، وكل ما يعينها على تصوير ما يريدونه للتأثير على المتلقي والذي هو البطل عند بريخت، فالراوي هنا هو الوسيط بين المسرح والجمهور، يتأمل الحدث المسرحي ويعلق عليه ويتجه إلى المتلقي ليشارك أيضا فيه بقصد التأثير عليه أو تعليمه ما ينبغي أن يكون.

ونتعرف على ذلك في بداية المسرحية حين تتساءل مجموعة الممثلين: من هو الحلاج

المجموعة : الحلاج بينكم.

ممثل : الحلاج هو هنا بينكم.

المجموعة : الحلاج هو بني آدم. ومن لحم ودم. هو بشر يخطئ ويصيب هو إنسان مثلي ومثلك يحب الحرية ويكره الظلم[2].

---

(١) عز الدين المدني. رحلة الحلاج. سلسلة مطبوعات فرقة الغد ١٩٩٦ ص ١٥، ١٦.

(٢) رحلة الحلاج. مرجع سابق.

إذا كلنا الحلاج، كلنا يحب الحرية ويكره الظلم، كلنا نرفض القهر والظلم، فالنتأمل وندرس رحلة الحلاج أو رحلة الحلاجين الثلاثة الغائب على الشاهد ويأتى السؤال:

من هم الحلاجون الثلاثة.. وما صراعهم، وضد من؟

يبدأ الحلاجون الثلاثة مجتمعين كل منهم يعرفنا بنفسه، وينفث عما بداخله من عذابه أو معاناة أو كبت لكلمة حق.

حلاج الشعب : جئت من مدينة النحاس، مدينة الناس الذين يسيرون على أرجلهم وأيديهم كالحمير، فظهورهم منحنية ورؤوسهم منخفضة وعيونهم لا تعرف الآفاق ولا حتى السماء، أفواههم قد قيدها اللجام. يسوقهم ناس من العماليق، وما هم بالعماليق، سوق البغال والإبل. ويشبعونهم ضربا مبرحا فلا يصرخون ، كلاب جهنمية. وضعت على وجوهها أقنعة الأشرار،على هاماتها عمائم ذوى السلطان/ هل فى الدنيا ما هو أعجب من دنيا الإنسان.

إنه واقع الناس المرير الذى رصده حلاج الشعب ، عامل الحلاجة فى السوق يأمل ونتأمل معه المصير الأسود الذى وصل إلى عامة الناس تحت سيطرة أقنعة الأشرار. إذن حلاج الشعب سيقود صراعه الخارجى مع القوى الظالمة من أجل العدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان الكادح.

علاج الحرية وحلاج الأسرار يتعجبان بدهشة لصورة الإنسان ، صورة للمتلقي لعله يستنير بها في زمن فقدت فيه الحريات ...

حلاج الحرية : أجل .. هل هناك في الدنيا ما هو أغرب من دنيا الإنسان الذي يلتهم الإنسان . الإنسان المدمر الذي يدمره الإنسان .

حلاج الأسرار : أجل .. وهل فى الدنيا أصفى وأحلى وأروع من دنيا الإنسان

الذي يساويه الإنسان ..

إذن المساواة هي الصورة المثلى لوجود الإنسان على هذه الأرض في هذا العالم .. صورة قائمة يرسمها المؤلف لنظرة الحلاجين الثلاثة للإنسان . وبعد هذا العرض لقضية الإنسان ، مطلوب التنوير والتثوير على الأوضاع السائدة بالتأمل والمناقشة المنطقية لهذه الأوضاع.

حلاج الشعب : إنما الدنيا انقلاب رأسا على عقب .. فلنقومها .

حلاج الأسرار : والعالم اضطرب . متدهور القيم .. فلنصلحه.

حلاج الحرية : والكون فساد . فلنبن الكون من الجذور إلى القباب

ويعقد ثلاثتهم عهدا على المواجهة بإرادة الجميع " فلنقومها . فلنصلحه . فلنبين الكون من الجذور إلى القباب " افعال أمر طلبي توجهوا بها لإبراز مدى الحالة الشعورية والتوتر النفسي الذي يؤثر على المتلقي .. "[1] من الأحوال التي وصل إليها هذا العالم المتعايش فيه من حزن وأسى .

وللتقويم والإصلاح والبقاء يفترق الحلاجون الثلاثة كل في دربه لإنجاز ما يصبو إليه من حق .

يأخذ الممثل دور الراوي ليعلق على المكان الذي وصل إليه حلاج الأسرار . مدينة السلام بغداد .. واصفا معالمها وحضارتها . وحال الفقراء بين الجوع وقهر الخليفة والوزير ابن خاقان وزيف إمام المسجد الموالى للسلطة فيما تصدره من أحكام.

- ويبدأ صراع الحلاج من أجل إعلاء الحق في مجلس الصوفية الذي يضم أبا القاسم الجنيد والإمام الشبلي. ويأخذ الصراع الخارجي صراعا

---

(١) حسن البنداري . تجليات الإبداع الأدبي في الشعر والقصة والمسرحية . مكتبة الأداب . القاهرة ٢٠٠٢ ص ٢٤٦

تصاعديا تراكميا جداليا قائما على السؤال والجواب فى مواجهة مع جماعة الصوفية .

- حلاج الأسرار : إلى أي أمر يدعونا الله ؟
- الجنيد : إلى الخضوع إليه . إلى الامتثال . إلى طاعته حتى يطهر الظاهر والباطن .
- حلاج الأسرار : إلى أي هدف سخرنا الله ؟
- الجنيد : لنترك الدنيا لأهل الدنيا . والعمل للآخرة .

ويسمع نداء الجهاد فالحرب على الأبواب ومطلوب الجهاد . العدو يتربص بنا، الجهاد لإنقاذ الخلافة العباسية من حرب الزنج . فيتنبه الحلاج للنداء ويعاود السؤال للصوفية محاولا تحقيق تلاحم النزعة الدينية بالسياسة ، وكقوة دافعة لتحقيق الحق :

- حلاج الأسرار : ألم يسخرنا الله للجهاد ؟
- الجنيد : أي جهاد ؟
- حلاج الأسرار : ألم يدعنا الله إلى الحق . إلى نصرة الحق على الباطل
- الجنيد : أي حق تقصد ؟
- حلاج الأسرار : أليس التوحيد أن نفنى في خدمة الخلق الذي خلقه الخالق..
- الجنيد : هذا شرك بالله ؟
- حلاج الأسرار : الحق أقول : علمتني أن انزوي .. أن استسلم .. فتركت الدنيا لأهل الدنيا .. فانصرفت عن الحق على الباطل فانهزمت .
- إن العبادة لا تصح عند الله إلا إذا صاحبها العمل وخالطها الفعل هكذا

كان رأى حلاج الأسرار ضد الصوفية السلبية.

ومن هنا يثور حلاج الأسرار على جماعة الصوفيـــة التـــي تعـــتزل الدنيـــا وتستسلم أمام مظالم العباد. إن العقل الذي يطالب به حلاج الأسرار هنـــــا هـــو الجهاد من أجل حماية الناس والبلاد، .. أليس الجهاد من طاعة الله في دينـــــه . بينما تعاليم الصوفية تمنع هذا الجهاد ضد الخليفة الظالم للناس والوزيـــر الـــذي يحذر الجدل والكلام يلجم الأفواه .. كل هذا مخالفة لأوامر الله.

ويرى حلاج الأسرار طالما أن تعاليم الصوفية لا تقف بجـــوار العبـــاد المظلومين ، فهذه التعاليم هراء في هراء . ، يقرر خلع خرقة الصوفية من أجـــل نصرة الحق والجهاد . ولكن الجنيد يحذره .

الجنيـــــد : سوف تصرعك السياسة .. سوف تصلبك .

حلاج الأسرار : كلامي حق .. والله يحب الحق لأنه الحق .

ويطرد الحلاج من مدينة السلام في حيرة وقلق على العباد مناجيا ربـــه أن يعنيه على مغالبة الظالمين وإعلاء لواء الحرية.

حلاج الأسرار : لبيك واهدم صروح المعتدين إذا / علت صروح لسجن الحـــاء والراء.

إنه توظيف لرموز الدين توظيفا سياسا وامتزجيا معا . فترى الخلافة أن هذا الامتزاج هو خروج على الإسلام وزعزعة الدولة . فيتهم حلاج الأســـرار بالكفر والزندقة وأحل دمه .. مصير الحق . هذا التحول عند حـــلاج الأســـرار جاء تطورا منطقيا لما تراه العين من باطل . ولكن البـــاطل هـــو المؤسســـات الاجتماعية التى لا تقبل بهذا التطور فتغلق أبوابها أمام الجميع . جمود فكـــري يؤدي إلى اتساع الهوة بين ما عمدت إليه الحياة وبين هذه المؤسسات ، وبالتـــالي لا مفر من الثورة

ثم ننتقل مع حلاج الحرية في رحلته نحو الجمهوريات الشعبية الثـــلاث

القرمطية والزنجية والبابكية . وصراع حلاج الحرية من أجل توحيدهم أمام عدو يدق خطره الأبواب ، إن أزمة عز الدين مدني في هذه الرحلة هو العدو الذي يتربص بالأمة العربية في كل آن . العدو الذي يفكك وحده الأمة لبقائه فوق إرادة العباد، تفكك وليد صراع الزعماء والتلاعب بدعائم الوحدة سواء سياسيا أو اقتصاديا . ينبه الأمة إلى أحوالها التى تتطلب الحرية وهذا سيأتى من أن الحرية لا تأتى إلا بالاكتفاء الذاتي والاتفاقيات بينهم تؤخذ مأخذ الجد..

حلاج الحرية : أسسوا بنكا للمال يكون مشتركا بينكم / ووحدوا السكة .. وتعاونوا معا على التجارة/ فخذوا منها ما ينقصكم وليطلبوا هم ما ينقصهم .

قائد القرمطي : لا اتحاد معهم ولا وحدة بيننا وبينهم .

قائد الزنجي : لا اتحاد معه ولا مع أتباع بابك

قائد البابكي : عد من حيث أتيت .

فرؤية حلاج الحرية للتفكك بين الزعماء والأمم فيه خسارة للجميع .. إلا إن السخرية بهذه الوحدة من الزعماء تتضح من الاتفاقيات العربية التى لم تتحقق إلا على الورق.

الزنجي : اتفقنا على أن يتمم بعضنا الآخر . لكن مازادنا إلا اتفاقيات على ورق .. أضف إلى ذلك أن الدولة البابكية تتغير مع الليل والنهار لأنهم من الجنود . والعسكر غلاظ شداد من يتولى الأمر اليوم يرفض اتفاق الأمس .

يثور الحلاج كما يثور المتلقى ضد هؤلاء الزعماء الذين كما يرون القائد البابكي بكل حزم وصرامة يرفض النقد الموجه للإصلاح.

القائد البابكى: أطلقت لسانك فينا / وجربت قلمك علينا وألفت الكتب تفضح عارنا :

حلاج الحرية : أنقدكم .. وانتقدكم لأنكم مثلي ولأني مثلكم .

البابكي : لا حاجة لنا بنقدك وانتقادك .

إن حرية الفكر لابد أن تناقش وتنتقد الأحوال والمتغيرات .. لكن هــذه الحرية النقدية مرفوضة من قبل السلطة . رغم قيمة هذا النقد في بناء الإنســان والكون ، طالما أن النقد نابع من فكر حر . وعلى المتلقي أن يكون أيضا نــاقدا لما يرمز إليه حلاج الحرية وليتأمل ما يدور حوله في الكون وليكن له رأي حر أمام تلك القوى الباطشة .

ويطرد حلاج الحرية من البلاد فتعلو صرخته على قمة صراعة ضــد هؤلاء الزعماء مثيرا انتباههم بفعل أمر طلبي :

حلاج الحرية : اتحدوا وإلا فسوف يصرعكم بنو العباس / آجــلا أو عــاجلا بالسلاح والمال.

إلا هؤلاء الزعماء الثلاثة يشبههم عز الدين مدني في إجابتهم كما لو كانت نبـاح كلاب الثلاثة

إرحل عنا . فلقد أزعجتنا بالحاحك .

ويحصد غرور الزعماء في أحوال بغداد الهزيمة، ويعلق الراوي عليـها مبرزا القهر والظلم اللذين سادا البلاد .

الممثــــــل : أعاد الخليفة المقتدر بالله، بناء السجون . فحشد فيها العلمـــاء والشعراء، فلقد كان شابا أرعن طائشا، لا يدرك من السياسة شيء.

ويضيع الحق . هكذا يرى حلاج الأسرار ومعه حلاج الحرية والفكــر وهم بين الحشود.. فتأتى صيحة استغاثة من حلاج الأسرار تبدأ بنــداء طلبــى ليسعر به التوتر النفسى فى أعماقه، ويثور به ذهن المتلقى للتأمل واتخاذ موقـف أمام ما حدث له من باطل.

حلاج الأسرار : أغيثوني ياناس .. أغيثوني حتى يستريح الخلق من الحق لأنــي

أقول الحق . أغيثوني من السلطان لأنه باطل والله هو الحق .

الكلمات الحق هي التى أدت بمصير حلاج الأسرار إلى السجن متهما بالكفر واستباح دمه فليس من حق رجل الدين أن ينقد السلطة الباطلة.

أما حلاج الحرية الذى أراد مناقشة تناقضات المجتمع بفكر حر فى كتابه (الفتنة الكبرى) يواصل رحلته نحو الوراقين لطبع كتابه. فيرفض أمين الوراقين كتابه في هذا الزمن. ويطلب منه أن يكتب في الحب العذري أفضل، إجابة فيها طلب يغيب الفكر والحرية عما يحدث أمام عينيها من ضياع للأمة .. أن يكون الفكر مغيبا هذا مطلب العدو حتى لا يثير في الجماهير تأملات ومناقشات منطقية ،فيرفع حلاج الحرية صيحته:

حلاج الحرية : اشهدوا أن الحرية قد ضاعت . قد قتلت في عهد المقتدر بالله اشهدوا أن عهدكم هذا عهد كبت وحرمان .....

ويقبض على حلاج الحرية ويساق إلى السجن لمواجهة الوزير الموالى للسلطة.

ويأتي في المرحلة الأخيرة حضور حلاج الشعب متأثرا بمطالب الحرية والعدالة والحق.. لتحقيق العدالة والتكافؤ الاجتماعي للفقراء الكادحين جوعى الشعب. ولكي يتحقق هذا التكافؤ لا يكون إلا بتأسيس نقابة تدافع عن العمال . ومن هنا ينطلق الصراع الخارجي بين حلاج الشعب ورئيس السوق .

حلاج الشعب : سنؤسس نقابة تجمع شملنا، وتحمى مصالحنا.

القومسى : نقابة ؟ هل تعرفون – أنتم – ما هى النقابة؟

الجماعة : منظمة تدافع عن مصالحنا.

القومسى : أخرج من السوق يا زعيم الفتنة.

حلاج الشعب يطالب عمال السوق بالإضراب العام لتحقيق مطالبهم من رئيس السوق الذي يتهم حلاج الشعب بالتحريض . لكن حلاج الشعب يرى أن

خلاص العمال من هذا المستغل هو تأسيس نقابة حرة تدافع عن مصالحهم وهذا ما يرفضه رئيس السوق ، ويتهم حلاج الشعب بأنه زعيم الفتنه ويطالب بمحاكمته وطرده من البلاد حتى لا يثير فتنة بين الناس في الأسواق .. وتلقى عليه تهم باطلة، أنه خليع ماجن ويلهو مع الراقصات، فتبدأ كلمات حلاج الشعب تكشف عن ظلم رئيس السوق لهم، وتعرى قهره واستغلال رأسمالى لكادحين وقفه تأمل للمتلقى بين ما يحدث أمامه والواقع الذى يعيشه وأمام حيل الباطل فى تلفيق التهم للمظلومين.

حلاج الشعب : أنه لص فاتك .. يشرب عرق جبين العمال ويزعم انه يدافع عن مصالحنا .

. زمن الطبقية والرأسمالية المستغلة لصغار العمال الكادحين أوضاع متباينة يستوضحها المتلقي مع حلاج الشعب وكيف الخلاص من هذا القهر الاجتماعي الاقتصادي؟

حلاج الشعب : نحن العمال الذين نتقاضى درهما واحدا / نسكن خارج المدينة بين المستنقعات/ ونأكل بقايا الطعام / ونلبس ما يستر العورة / نحن نريد تأسيس نقابة تجمع شملنا وتذود عن مصالحنا .

. هذا الحق الذى طالما حرم منه صغار العمال والكادحين عليهم بأخذ موقف حتى ولو أدى بنهايتهم إلا أنهم سيحفظون حق الأجيال، فمثل هذه الحقيقة تدفع بقائلها إلى السجن والتهم الباطلة .. ويحكم عليه بالجلد من القاضي:

علي بن عيسى : سبعمائة جلدة .. حتى يفهم أنه تافه . حقير . لا يسترعى العناية لأنه من الرعية الجاهلة ثم اطلقوه .

سبعمائة جلده حصيلة الاتهامات الكاذبة.. فهل فى الإمكان أن يتحمل البدن الفقير سبعمائة جلده وبعدها يعيش. هكذا نهاية المطالبة بالحق.. ولكن علينا إيجاد الحلول بالعقل والتأمل.. بدراسة أحوالنا وكل يسعى إلى غايته، فنحن

فى زمن لا رجعة فيه للحريات.

ثم ننتقل على لسان أحد الممثلين إلى محاكمة حلاج الحرية في مجلس القضاء على يد الوزير على بن عيسى أيضا .

حلاج الحرية : ما هي التهمة التي ترميني بها ؟

على بن عيسى : من سمح لك بالخطاب والسؤال ؟ نحن نسأل وأنت تجيب .

ولا تركب رأسك لأننا نستطيع قطعه

أنت رجل ناكر للجميل / وخارج على الإجماع .

حلاج الحرية : أنا رجل كاتب . أكتب الأدب / أخاطب الأمة .. / أدافع عنها لأنها هي الدوام . . وأنت الزوال .

على بن عيسى : نحن لا نحب الكتاب ولا الأدباء ولا الشعراء .

إن عز الدين المدني يرى إن من علامات قيام الساعة أن تهتم السلطة بالثقافة والفكرة والأدب . ولهذا يحكم الوزير على حلاج الحرية بالقتل . رغم الصراع العقلي بين الحرية والوزير الذي يرسم للوزير صورته الحقيقية . وما يتولد وراءه من مفاسد للبلاد.

حلاج الحرية : جعلت نظامك نظام القهر والجور / جعلت نفسك ضروريا عملا بالقول المقهور والبقاء للأصلح / فلم تصلح ولكنك بقيت / بقيت بالعنف والقهر لا بالاقناع .

لقد أخترق عز الدين المدنى فى "رحلة الحلاج" الثالوث المحرم، السلطة والدين والإنسانية المغتصبة بدلا من الضلع الثالث "الجنس" حاول بهذا الاختراق أن يقدم للمتلقى رؤية للكون الذى نعيش فيه رؤية شاملة، أو ما نطلق عليها الأيديولوجية. وبتأمل المتلقى لهذه الأيديولوجية من خلال صراع الحلاجين الثلاثة ضدها.. يأتى تأثره كما لو كان صراعنا مع العالم الذى نتصل به، وننظر

إليه كنظام قائم ولابد لنا من اتخاذ موقف أمام أحداثه. وبالتالى يضع المتلقى نفسه ضمن المشهد الذى يصوره ويتصوره. عالمه الذى يتصوره هو، لا الذى ينبغى أن يتوحد معه كما فى الدراما الإغريقية.

فرؤية المتلقى للحلاجين الثلاثة هى علاقة رؤية وتأمل لصراعه مع هذه الأيديولوجية بمقدار قربه أو بعده عن رؤيته ووجهة نظره فى هذا العالم.

إن عالمنا أصبح عالم الصراع بين الرؤى ووجهات النظر والأيديولوجيات وعلينا أن ننقد هذا العالم، كما فعل عز الدين المدنى الذى بث لنا رؤيته للعالم العربى فى الثمانينات، عالم تفكك وعزلة بدلا من التوحد لمواجهة الآخر. ورؤيته للظروف الاجتماعية التى أخذت تخنق الإنسان واختياراته وإرادته ولإدخال المتلقى فى هذه الظروف الجديدة رصدها فى البناء الفنى الملحمى.

فإذا كانت الدراما الإغريقية تعبر عن ألوان الصراع الفردى كما اختار صلاح عبد الصبور فى "مأساة الحلاج". فالصراع عند عز الدين المدنى للحلاجين الثلاثة هو صراع الجماعة الذى تجاوز حدود العلاقات الفردية مصورا رؤيته الشاملة للعالم. هذه الرؤية للواقع المرير كنظام قائم يدعو المتلقى معه لرؤيته، ويسعى معه لتقويمه وإصلاحه. هكذا البطل الملحمى هو المتلقى، يتأمل الحدث الذى يراه وعليه أن يتخذ موقفا تجاهه. رؤية تثويرية تنويرية اعتمد عليها عز الدين المدنى لتحقيق رؤية أفضل لهذا العالم يغلفه الحق والحرية والعدالة. رافضا تماما تسليم الحلاجين الثلاثة للعالم إلى القدر المحتوم، بل مستهدفا المتلقى بأن يبحث أموره لتغيير أيديولوجية هذا العالم المرفوض سياسيا واجتماعيا.

ورغم معرفة عز الدين المدني بأن شخصية الحلاج في التاريخ هي شخصية شاعر إلى أنه اتخذ من لغة النثر هي لغة الحوار ، ولكنه دعمها بأبيات الشعر كما لو كانت تزييله لكل موقف يعلق فيه كل حلاج على ما وصل إليه من

تتويج للحدث المسرحي أو انتقاده أحيانا أو تطوره، هذا التنـــوع اللغــوي بيــن الحوار النثري والأداء الشعري خلق نوعا من الجرس الموسيقي على مســـتوى اللغة . وهذا من ملامح المسرح البريختي الذي يتخلله بين الموقــف والموقــف مقاطع غنائية تعلق أو تتنبأ وقد يكون عز الدين مدني تــأثر بمقــولات ــ . س اليوت عن لغة المسرح : " ان النظارة لا ينبغي أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية – شعرا كانت أم نثرا – لأن الوسيلة جزء لا يتجــزأ مــن الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم ."[1] فابتعد عز الدين عـن لغة الشعر ليبتعد بعمله عن القواعد الأرسطية لأنه لختــار الشــكل الــبريختي لاهتمامه بالصراعات الإنسانية ضد القوى القهرية القدرية المعاصره.

ورغم اسقاطاته الروحية والفكرية على قضايا الأمة العربية السياســـية والاقتصادية والاجتماعية مستعينا أحيانا بجمل مباشرة فى الدلالة الخطابية التــى يهدف بها تنوير المتلقى كأحواله الاجتماعية وتأمله حالة الأمة العربية من تفكـك سياسى وانهيار والهزيمة تلاحقهم من آن إلى آن.

إلا أنه حاول أن يتخطى هذه الدلالة المباشرة أحيانا بتنوع اللغة. فــأخذ يغذيها بمقاطع من الشعر بصورة ما، فى موقف ما. " ليخلق نوع من المصالحـة بين العلم والفن فى الصياغة المسرحية الملحمية"[2].

(١) ولشعر والتاريخ في المسرح . مرجع سابق صـــ ٣٧

(٢) المخرج في المسرح المعاصر . مرجع سابق صـــ ٢٠٩

الخـــاتمـــــة

إن تناول صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج فى فترة الستينات فى مصر زمن قهر المثقفين جعله متوحداً مع البطل المحورى "الحلاج" الذى عانى فى تاريخه وسيرته ألوانا من العذاب النفسى من أجل إيمانه بحرية الكلمة لإعلاء الحق والعدل حتى يصل إلى خلاصه الروحى.

فوجد فى مسيرة الحلاج ملاذه من أجل الدفاع عن الكلمة سيف المفكرين فكلاهما شاعر والكلمة عند الشاعر هي رمز حريته، هذه الحرية التى قد تؤدى به إلى مصير مأسوى.

وقدم لنا هذا متأثرا بالتراجيديا الأرسطية، محاولا جعل الحلاج شخصية مأساوية، ولكن صلاح عبد الصبور فشل فى النفاذ إلى أغوار الصراع النفسى داخل الحلاج وإبراز صراعه مع القوى القدرية التى تسلط عليه مصيره المجهول، فحلاج عبد الصبور حدد مصيره إلى الموت من أجل السعادة، ففقد فى بناء شخصيته أهم ما فى البطل المأسوى هذا المصير الذى يثير فى المتلقى عاطفتي الشفقة والخوف من هذا المصير، وهذا المصير هو القهر المعاصر الواقع فعله على المفكرين فى زمن فقد فيه الحريات.

بينما تناول الكاتب التونسى عز الدين المدنى فى الثمانينات نفس الشخصية الحلاجية ولكنه يقدمها بأبعادها الثلاثة.. الروحية والفكرية والإنسانية ولكنه يقدمها من خلال ثلاث شخصيات حلاجية حلاج الشعب وحلاج الحرية وحلاج الأسرار كل منهم يحمل بعدا يعانى من أجل دفاعا عن الحق والعدل.. والنهاية الكل اتهم بكلماته فأدت بمصيره إلى استشهاد.

فإن عز الدين المدني رأى أن كل بني آدم داخله حلاج من الثلاثة فهو فينا وبيننا . وذلك ليضع المتلقي في حالة ذهنية يتأمل الشخصيات الثلاث، ويدرسها بالعقل والمنطق ويواجه قضايا مجتمعه والتناقضات التي تسوده، وعلى المتلقي أن يختار ما ينبغي أن تكون عليه حياته . وماذا عليه أن يفعل حتى يحقق لذاته ما تعلمه من الحلاجين الثلاثة . فالمتلقي ليس بعيدا على القيام بما

يجبر عليه . بل يأخذ موقفا نقديا قبل الأحداث محددا رؤيته الشاملة لهذا العالم.

فإذا كان المسرح الأرسطي يدرك المتلقي من خلاله أن ما يـراه يشـبه الواقع في مرآه تكبر أو تصغر هذا الواقع . فإن المسرح البريختي يرى أن هـذا الواقع المسكوت عنه هو الحقيقة المختفية التي لا يراها بالعين المجردة . أو مـا يعرف بالمرآة السحرية أنها لا تنقل ما يراه الجميع مع دعوة المتلقي إلى التـأمل فيما يراه ويراقبه من عل . وبهذا يبتعد المتلقي عن الحدث كما يبتعد هو عنـه . فهذا البعد يضفي طابع الموضوعية. على الحدث المسرحي . بما يجعله نموذجـا ويجرد الشخصيات من فرديتها، ويجعلها أشكالا أو أمثله لجماعة أو طبقة مـن الناس . هذا الانقسام يتجلي في الحدث ومناقشته ، وهذا ما يعني بكسر حـاجز الوهم بالتأمل والتعليق والمناقشة . ووضع المتلقي أمام الحقيقة لتنويره . ففي كل لحظة بين الراوي والشخصيات يتذكر المتلقي أن ما يراه ليس سوى تمثيل فـهي تقنيات تنزع الأقنعة التي يراها في الواقع . ريتكشف له لعبة الواقع التي يعيشـها حينما يراها محض لعبة على المسرح .

لقد تحولت شخصية الحلاج إلى رمز لحرية الرجل العصري . وعذابـه وهو عذاب إنسان العصر الحديث . الكل يبحث عن الحرية والحق .. والرمـز يلعب دورا فنيا ناضجا في المسرحيات التي تتخذ من المجتمع مضمونا لها لأنـه يجنبها التسطيح والمباشرة ، فالرمز هنا يركز ويكثـف المعـاني الاجتماعيـة ويحشدها بالإيحاءات المتنوعة التي تجعلنا نرى الموقف من أكثر مـن زاويـة والشخصية من أكثر من جانب مما يعطي العمل ثراء وخصوبة ، وهذا ما حققه عز الدين المدني في طرح الأبعاد الثلاثة رمـزا للأبعـاد الإنسـانية الفكريـة والروحية والإنسانية .

ومازالت شخصية الحلاج البطولية فى متناول كتاب من الأجيال القادمـة كرمز للصراع ضد قوى متطورة فى صراع من أجل الحرية.. فمن لا يملـك حريته لا يملك حياته.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

١-صلاح عبد الصبور . مأساة الحلاج .

٢-توفيق الحكيم : السلطان الحائر . مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٩.

٣-رشاد رشدي : لتفرج يا سلام المسرح. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة يناير ١٩٦٦.

٤-عز الدين مدني : رحلة الحلاج . مطبوعات فرقة الغد التجريبية القاهرة ١٩٩٦ .

ثانيا : المراجع العربية:

١-زكريا إبراهيم . مشكلة الحرية . مكتبة مصر . القاهرة . د . ت .

٢-نهاد صليحة . الحرية والمسرح . الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩١.

٣-عبد الكريم بن هوزان القشيري : الرسالة القشيرية في علم التصوف .

٤- عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية في الإسلام . دار الفكر العربي . القاهرة .

٥- فاطمه يوسف : المسرح والسلطة . الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة . ١٩٩٣.

٦- حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر . دار النهضة القاهرة ١٩٧٩.

٧- سامي منير : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية . (الجزء الأول) الهيئة العامة لكتاب . الإسكندرية ١٩٧٨.

٨- صلاح عبد الصبور : الشعر في حياتي . دار العودة . بيروت ١٩٦٩.

٩- صلاح عبد الصبور : أقول لكم . دار الأدأب . بيروت ١٩٦٩.

١٠- محمد عناني : الشعر والتاريخ في المسرح . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩.

١١-نبيل راغب : فنون الأدب العالمي . الشركة العامة للنشر لونجمان القاهرة ١٩٩٦.

١٢- نهاد صليحة : بين الفن والفكر . الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٥.

١٣- محمد عابد الجابري : نحن والتراث . دار الطليعة . بيروت . د. ت .

١٤- نسيم مجلي : المسرح وقضايا الحرية . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢.

١٥- فاروق عبد القادر . ازدهار وسقوط المسرح المعاصر. دار الفكر المعاصر القاهرة ٢٠٠١.
١٦- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.
١٧- حسن البنداري : تجليات الإبداع الأدبي في الشعر والقصة والمسرحية . مكتبة الآداب القاهرة ٢٠٠٢ .

ثالثا : المراجع المترجمة :

١-ماتسون و ب كراوس . أخبار الحلاج . نشر وتحقيق مطبعة القلم ١١٣٦هـ .
٢-آرنولد نيلكسون : في التصوف الإسلامي وتاريخه . ترجمة أبو العلا العفيفي القاهرة ١٩٥٦.
٣-جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلوز . المؤسسة الجامعية للدراسات الأدبية . بيروت ١٩٨٥.
٤-يوجين يونسكو : من الأعمال المختارة . ترجمة : حمادة إبراهيم . سلسلة المسرح العالمي ١٩٧٧.
٥-أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي . ترجمة مصطفى بدوي . دار النهضة ١٩٦٣.
٦-برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي . ترجمة : جميل نصيف . وزارة الإعلام بغداد .
٧-جان بول سارتر : نظرية في الانفعالات . ترجمة . سامي محمود علي . وعبد السلام القفاس الهيئة العامة لكتاب . القاهرة ٢٠٠١.

رابعا : الدوريات :

١-فصول : المجلد الأول ، العدد الثاني الهيئة العامة لكتاب ١٩٨١.
٢-عالم الفكر : المجلد التاسع العدد الرابع ١٩٧٩.
٣-مجلة المسرح : العدد الخامس . السنة الأولى . أكتوبر ١٩٨١.
: العدد التاسع والعشرون . مايو ١٩٦٦.
: العدد الخامس والأربعون سبتمبر ١٩٦٧.
٤-فكرة وإبداع : مكتبة الأنجلو، القاهرة، العدد مايو ٢٠٠٢.



وجود الصلة بين جمهرة أبي زيد القرشي وبعض مؤلفات أبي عبيدة معمر بن المثنى «ملاحظات حول وجوه هذه الصلة في:

المقتبسات، الشواهد الشعرية، سند الروايات وبعض الإشارات النقدية

د. موزة غانم *

لا تخفى مكانة أبي عبيدة «معمر بن المثنى التيمي» (ت٢٠٩هـ: فهو من أبرز علماء الرواية اللغوية والشعرية والإخبارية من طبقة: المفضل الضبي (ت١٦٨هـ) والأصمعي (ت٢١٦هـ) قال عنه ابن سلام الجمحي: «كان أبو عبيدة والأصمعي من أهل العلم، وأعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة المفضل من محمد الضبي الكوفي»(١)

ولا يحتاج كتابه (مجاز القرآن) تعريفاً به ولا تنويهاً بقدره : فقد كان مصدراً ثرياً لمختلف علماء العربية على مر العصور - حتى يومنا هذا -[٢] يغترفون منه على خصائص العربية وأسرارها مؤيداً ومدعماً بالشواهد الشعرية والروايات اللغوية الموثقة بالسماع .

وفي وضوح هذه المكانة العلمية لأبي عبيدة ، المتوفى في مطلع القرن الثالث الهجري وشهرة كتابه (مجاز القرآن) يقابلنا غموض أبي زيد القرشي الذي قدرت وفاته في مطلع القرن الرابع الهجري ، قال عنه محقق الجمهرة : « رجل مغمور مجهول ، لم يعرف إلا بجمهرته هذه ، وليس له وجود في كتب الطبقات والرجال ، فقد سكتت عن ترجمته كتب التراجم على اختلاف أنواعها فلم يرد له ذكر أو إشارة في كتب تراجم المحدثين ورواة الحديث ولا في تراجم اللغويين والنحويين ولا في تراجم الشعراء والأدباء ، ولا في تراجم مؤلفي الكتب وجامعي الدواوين . ومن ثم كانت ترجمته ومعرفة العصر الذي ألف فيه الجمهرة من أعنت ما يصادف الباحث المحقق لهذا الكتاب »[٣]. ثم ختم

[١] طبقات فحول الشعراء : ٢٣/١ .

[٢] انظر المصنفات الحديثة حول مجاز القرآن لأبي عبيدة :-

- مقال بعنوان « أبو عبيدة ودراساته النحوية » محمد بن خالد الفاضل ، مجلة كلية اللغة العربية جامعة الإمام ، السعودية - الصفحات ٥٣٥ - ٥٤٤ .
- مقال بعنوان « أبو عبيدة التيمي ومنهجه في مجاز القرآن » موفق السراج - التراث العربي - الصفحات ٣٣ - ٤٦ .
- كتاب « البلاغة العربية - تاريخها . مصادرها مناهجها » علي زايد - القاهرة مكتبة الشباب ١٩٨٣م .

[٣] جمهرة أشعار العرب : ١٢ - تحقيق : الدكتور محمد علي الهاشمي (أستاذ الأدب العربي في كلية اللغة العربية بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية في الرياض

(*) باحثة قطرية.

مقدمة التحقيق بقوله : « هذا ما استطعنا الوصول إليه في بحثنا الطويل عن عصر هذا الرجل الذي غُمَّ على الباحثين ، ولم نأل جهداً في استنطاق الأسانيد والنصوص وكتب التراجم في الكشف عن ذلك العصر وتحديد الفترة الزمنية التي عاش فيها وألف جمهرته وعسى أن تكشف الأيام عن وثائق أكثر دقة وإسعافاً في جلاء سيرة هذا الرجل مما توافر لدينا »[1] .

وأقول : إذا كانت جهودنا - نحن الباحثين - ينبغي أن تكون سلسلة متواصلة متلاحقة ، يضيف اللاحق إلى السابق ما كشفت عنه الأيام من ملاحظات لعلها تسعف في جلاء سيرة هذا الرجل وأمر جمهرته ، فإنني أعرض ما وقفت عليه من ملاحظات تجعلني أفترض أن هناك صلة محتملة بين (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القرشي وبعض مؤلفات أبي عبيدة ومنها (مجاز القرآن) ، وأستند في هذا الفرض الى وجود وجوه من التلاقي بين الكتابين تتضح فيما يلي :

أولاً - من حيث : (مقدمة الجمهرة)

تميزت الجمهرة بمقدمة إخبارية مسهبة تضمنت ما يلي :

(١) مقدمة مؤلف الجمهرة .

(٢) روايات إخبارية عن أول من قال الشعر من الجن .

(٣) روايات إخبارية عن النبي (صلى الله عليه وسلم) والصحابة (رضي الله عنهم) في الشعر والشعراء .

(٤) روايات إخبارية عن شعراء السموط وما روى في تفضيل بعضهم على بعض .

وعند مقارنة هذه المقدمة الإخبارية التي تصدرت الجمهرة بمقدمة مجاز القرآن اتضحت وجوه من التلاقي أعرضها فيما يلي :

(أ) هناك نصوص في (الجمهرة) مقتبسة من (مجاز القرآن) وهي :

جاء في مقدمة الجمهرة : « وقد يقارب اللفظ اللفظ وأحدهما بالعربية والآخر

---

[1] جمهرة أشعار العرب : ٢٩ .

بالفارسية فمن ذلك الإستبرق ، وهو بالفارسية الإستبره ، وهو الغليظ من الديباج ، والفرند وهو بالفارسية الكرند ، وكور وهو بالفارسية خور ، وسجيل وافق اللغتين جميعاً وهو الشديد »[1].

ونص المجاز « وقد يوافق اللفظ اللفظ ويقاربه ومعناهما واحد وأحدهما بالعربية والآخر بالفارسية أو غيرها ، فمن ذلك الإستبرق بالعربية ، وهو الغليظ من الديباج ، والفرند وهو بالفارسية إستبره ، وكوز وهو بالعربية جوز[2] ، وأشباه هذا كثير فمن زعم أن « حجارة من سجيل » بالفارسية فقد أعظم ، من قال : إنه سنك وكل ، إنما السجيل الشديد »[3].

وجاء في مقدمة الجمهرة في فصل : « ما وافق القرآن من ألفاظ العرب » قول أبي زيد القرشي : « وفي القرآن ما في كلام العرب من اللفظ المختلف ومجاز المعاني »[4] ونص أبي عبيدة في المجاز : « .... وفي القرآن مثل ما في الكلام العربي من وجوه الإعراب ، ومن الغريب والمعاني. »[5].

(ب) استشهد مؤلف الجمهرة في فصل « ما وافق القرآن من ألفاظ العرب » بـ « اثنين وثمانين » شاهداً شعرياً ، سبق أن روى منها أبوعبيدة « اثنين وعشرين » شاهداً شعرياً في مجاز القرآن ، وإليك المقارنة : (انظر ملحق رقم (١)) .

ثم ختم مؤلف الجمهرة هذا الفصل[6] بقوله : « والشرح في هذا يطول والشواهد تكثر إلا أنا اختصرنا هاهنا قليلاً من كثير واقتصرنا من ذلك على معنى ما حكينا في كتابنا هذا »[7].

---

(١) جمهرة أشعار العرب : ١١٢/١ .

(٢) هكذا وردت في المجاز (جوز) ولعلها تصحيف من كور وهو بالعربية خور .

(٣) مجاز القرآن : ١٨/١ .

(٤) جمهرة أشعار العرب : ١١٣/١ .

(٥) مجاز القرآن : ٨/١ .

(٦) أي فصل « ما وافق القرآن من ألفاظ العرب » .

(٧) جمهرة أشعار العرب : ١٣٩/١ .

والذي يبدو من هذه الفقرة أن أبا زيد نص صراحة أنه في كتابه (الجمهرة) قد سلك طريقاً عَبَّدَهُ غيره ، وأنه في جمهرته متبع لا مبتدع وأنه قد غرف من بحر غيره مقدار حاجته ! بل إن المقدمة التي تصدرت الجمهرة والتي وضع فيها مؤلف الجمهرة هدفه من تأليفها والتي قال فيها : (هذا كتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، الذين ذموا ومدحوا ونزل القرآن بألسنتهم واشتقت العربية من ألفاظهم ، واتخذت الشواهد في معاني الحديث والقرآن من أشعارهم واسندت الآداب والحكمة إليهم »[1] تلتقي مع هدف أبي عبيدة في وضعه للمجاز حيث قال « إنما كلم الله العرب على قدر كلامهم »[2] وقال: « وفي القرآن ما في الكلام العربي من وجوه الإعراب ومن الغريب والمعاني »[3]

أقول : هل تسوغ لنا تلك الملاحظات أن نقدر أن مقدمة الجمهرة علم محمول عن أبي عبيدة وأن أبا زيد القرشي راوي لها متصرف في مادتها بالاقتباس والاختصار والإضافة ؟ وهل تسوغ لنا تلك المقدمة الإخبارية المسهبة التي تميزت بها الجمهرة أنها توافق شهرة أبي عبيدة الذي تميز بتفوقه في علم الرواية الإخبارية التي جعلت ابن النديم (ت٣٨٥هـ) يقول عنه :

« وله علم الاسلام والجاهلية ، وكان ديوان العرب في بيته وإنَّ ما مع أصحابه مثل الأصمعي وأبي زيد وغيرهما نتف مما معه »[4] .

ثانياً – من حيث : (منهج الجمهرة)

تميزت الجمهرة بنزعة طبقية سباعية في تقسيم الشعراء :

الطبقة الأولى : طبقة أصحاب السموط أعلاها امرؤ القيس وأدناها طرفة وفي هذه الطبقة

[1] جمهرة أشعار العرب : ١١/١ .

[2] البغدادي : تاريخ بغداد : ٢٥٤/١٣ .

[3] مجاز القرآن : ٨/١ وانظر القصة التي دعته إلى تأليف كتابه المجاز في : تاريخ بغداد : ٢٥٥/١٣ عندما سأله السائل عن قوله تعالى : « طلعها كأنه رؤوس الشياطين » سورة الصفات الآية (٦٥) .

[4] الفهرست : ١٠٧ .

نص أبو زيد أنه أخذ فيها بقول أبي عبيدة ، حيث قال : « والقول عندنا ما قاله أبو عبيدة : امرؤ القيس أشعر الناس ثم زهير و النابغة والأعشى ولبيد وعمرو وطرفه »[1] ألا تشعرنا هذه العبارة بأن المقدمة الإخبارية المسهبة في أخبار أصحاب السموط – والتي سبقت هذا الفصل – أنها من وضع أبي عبيدة ؟! وماذا عن السند الذي افتتح به أبوزيد هذا الفصل «ذكر طبقات من سمينا منهم» وأسنده الى شيخه المفضل في سند يتصل بأبي عبيدة حيث قال : « وعن المفضل عن أبيه قال : كان أبو عبيدة يقول : أشعر الناس أهل الوبر خاصة ، منهم : امرؤ القيس ، وزهير ، والنابغة .... وفي الطبقة الثانية الأعشى ولبيد وطرفة»[2].

فهذا السند يشير الى أربعة من الرجال :[3]

(١) أبو زيد « محمد بن أبي الخطاب القرشي (مؤلف الجمهرة) قدرت وفاته بين ٣٠٠هـ أو ٣١٠هـ » .

(٢) المفضل (شيخ أبي زيد القرشي) : وهو المفضل بن عبدالله بن محمد بن عبدالله بن المجبر بن عبدالرحمن بن عمر بن الخطاب ، قدرت وفاته (٢٦٠هـ) .

(٣) والد المفضل (الراوي المتصل بأبي عبيدة) هو عبدالله بن محمد قدرت وفاته (٢٢٥هـ) .

(٤) أبو عبيدة (معمر بن المثنى التيمي) (رأس السلسلة في السند (ت ٢٠٩هـ) وبالقاعدة التي قررها المحدثون في تقديرهم الفترة الزمنية التي تكون بين طبقة وطبقة من الرواة المحدثين وهي « عشرون سنة » أو ما قاربها ، فإننا نجد تقارباً بين أبي عبيدة (ت ٢٠٩هـ) وتلميذه عبدالله بن محمد (ت ٢٢٥هـ) (والد المفضل) تقدر بنحو ستة عشرة عاماً ، فهذا يرجع الى أنه قد سمع منه .

[1] جمهرة أشعار العرب : ٢١٨/١ .

[2] جمهرة أشعار العرب : ٢٨١/١ .

[3] تقدير الوفيات في الرجال الثلاثة الأولين من هذا السند جهود محقق الجمهرة الدكتور «محمد علي الهاشمي» انظر الجمهرة – مقدمة التحقيق : ٢٥/١ .

وتتباعد الفترة الزمنية بين وفاة المفضل ووالده (تلميذ أبي عبيدة المباشر في السند السابق) فتقدر بنحو (٣٥ عاماً) ، وتتباعد الفترة الزمنية بين أبي زيد مؤلف الجمهرة وشيخه المفضل وتتراوح بين الأربعين أو الخمسين عاماً .

وهنا – كما نلاحظ – لم تزد الفترة الزمنية بين طبقة وأخرى عن القرن الذي حدد العرب مدته بعشرين سنة وبثلاثين وبأربعين [١].

وبالتالي فإن قلت أنه يصح تقدير أن ابا زيد القرشي تلميذ متأخر من تلاميذ أبي عبيدة وحمل من علمه في هذا الكتاب لن يكون هذا التقدير مرفوضاً .

الطبقة الثانية [٢] : وهي التي ضمت شعراء الجمهرة الذين جاؤا على النحو التالي : أصحاب المجمهرات ، أصحاب المنتقيمات ، أصحاب المذهبات ، أصحاب المراثي ، أصحاب المشوبات ، أصحاب الملحمات و هذه الطبقة نص أبو زيد نصاً صريحاً واضحاً أنه رواها عن شيخه المفضل حيث قال : « وإن بعدهن لسبعاً ، وما هن بدونهن ، ولو كنت ملحقاً بهن سبعاً لا لحقتهن . ولقد تلا أصحابهن أصحاب الأول ، فما قصروا ، وهن : المجمهرات ... الخ ثم قال : قال المفضل : هذه التسع والأربعون قصيدة عيون أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ونفيس شعر كل رجل منهم . [٣]

أقول : على الرغم من نص أبي زيد الصريح أن قصائد الجمهرة إنما رواها عن شيخه المفضل ، فهذا لا ينفي صلتها بأبي عبيدة ،[٤] كما أن المقام لايزال يحتمل البحث عن صلة أبي عبيدة بهذا الجزء من قصائد الجمهرة بطرح التساؤل التالي :

---

[١] اللسان : مادة (قرن) .

[٢] الطبقة الأولى سبق ذكرها في الصفحات السابقة . انظر : ص ٤ .

[٣] جمهرة أشعار العرب : ٢١٩/١ – ٢٢٠ .

[٤] من حيث السند السابق والذي اتضح فيه أن المفضل هو ابن عبدالله بن محمد (ت ٢٢٥هـ) وعبدالله هو التلميذ المباشر لأبي عبيدة والذي رجحت فيما سبق أنه سمع منه انظر ص ٥ من هذا البحث .

هل روى أبو عبيدة في كتابه « مجاز القرآن » شواهد من تلك القصائد ؟ إن إجابة هذا السؤال تظهر في هذه المقارنة (انظر ملحق ٢) .

فتلك المقارنة تظهر أن سبع عشرة قصيده من قصائد الجمهرة ، من أبياتها شواهد في مجاز القرآن وفي هذا دلالة على أن أبا عبيدة من رواة تلك القصائد وأن المجاز مصدر من مصادر تخريجها وتوثيقها [1].

ولا يزال المقام يحتمل إثارة التساؤل حول صلة الجمهرة بأبي عبيدة ، حيث ورد في الجمهرة إشارات نقدية الى أن أبا عبيدة قسم الشعراء الى طبقات : أولى ، وثانية ، وثالثة ، نجدها في النصوص التالية :

« وعن المفضل عن أبيه قال : كان أبو عبيدة يقول : أشعر الناس أهل الوبر خاصة منهم :

[1] إذا كانت الجمهرة قد تضمنت « ٤٩ قصيدة من عيون الشعر العربي ، وذكرت أن أبا عبيدة استشهد بأبيات من ١٧ قصيدة من قصائد الجمهرة أعرضهم بحسب عرض أبي زيد لهم في جمهرته في سبع طبقات .

(١) من أصحاب السموط : استشهد بأبيات لـ (زهير ، الأعشى ، لبيد ، عمرو بن كلثوم ، طرفه بن العبد)

(٢) من أصحاب المجمهرات : استشهد بأبيات لـ (عبيد بن الأبرص ، عنتره بن شداد) .

(٣) من أصحاب المنتقيات : (لم تذكر شواهد من قصائدها في المجاز) .

(٤) من أصحاب المذهبات : استشهد بأبيات لـ (أحيحه بن الجلاح ، وعمرو بن امرئ القيس) .

(٥) من أصحاب المشوبات : استشهد بأبيات (القطامي ، وتميم بن مقبل) .

(٦) من أصحاب الملحمات : استشهد بأبيات (الأخطل ، الراعي ، ذو الرمه) .

(٧) من أصحاب المراثي : استشد بأبيات لـ (أبو ذؤيب الهذلي ، الغنوى ، أبو زبيد الطائي) .

أما بقية شعراء الجمهرة (٣٢ شاعراً) وهم :

امرؤ القيس ، النابغة الذبياني ، عدى بن زيد العبادي ، بشر بن أبي خازم ، أمية بن أبي الصلت ، خداش بن زهير ، النمر بن تولب ، المسيب بن علس ، المرقش الأصغر ، المتلمس ، عروة بن الورد ، المهلهل ، دريد بن الصمّة ، المتنخل بن عوير الهذلي ، الحطيئة ، حسان بن ثابت ، عبدالله بن رواحة ، مالك بن العجلان ، قيس بن الخطيم ، أبو قيس بن الأسلت ، النابغة الجعدي ، كعب بن زهير ، الشماخ ، عمرو بن أحمر ، الفرزدق ، جرير ، الكميت بن زيد الأسدي ، الطرماح ، أعشى باهلة الحميرى ، متمم بن نويرة ، مالك بن الريب التميمي ، فقد استشهد بمعظمهم في كتابه المجاز بأبيات لهم ولكن من غير قصائد الجمهرة . (وهناك خمسة من الشعراء المذكورين في القائمة السابقة لم يستشهد بهم أبو عبيدة في كتابه « المجاز » وهم :

مالك بن العجلان ، قيس بن الخطيم ، أبو قيس بن الأسلت الأعشى الباهلي ، علقمة ذي جدن الحميري ، وهذا ما يفسر قولي « استشهد بمعظمهم ولم أقل كلهم)

امرؤ القيس ، و زهير والنابغة ... وفي الطبقة الثانية الأعشى ولبيد وطرفه »[1] وجاء في الجمهرة كذلك :

« وقد ذكر أبو عبيدة في الطبقة الثالثة من الشعراء : المرقشي وكعب بن زهير ، والحطيئة ، وخداش بن زهير ، ودريدبن الصمة وعنترة بن عمرو ، وعروة بن الورد ، والنمر بن تولب ، والشماخ بن ضرار وعمرو بن أحمر »[2].

فهل تجعلنا تلك الإشارات نتساءل : هل لأبي عبيدة كتاب قسم فيه الشعراء الى طبقات رآه أبوزيد واستفاد منه في جمهرته ؟ وعلى الرغم من أن أبا زيد لم يذكر ذلك الكتاب في جمهرته إلا أن كتب التراجم والفهارس ذكرت أن لأبي عبيدة كتاباً بعنوان « الشعر والشعراء » [3]

ثالثاً - من حيث : التوثيق التاريخي

(١) تفردت الجمهرة برواية أربع قصائد لم يروها أبو عبيدة في كتابه « المجاز » ولم ترد في المظان الأدبية .[4] التي تسعف في الاهتداء إليها ، ولم ترو المصادر لقائليها إلا القليل النادر من الشعر وهي :

« مذهبة عبدالله بن رواحة » قالها يوم الفضاء يناقض بها قصيدة « قيس بن الخطيم » ، ومذهبة « مالك بن العجلان » قالها إثر مقتل مولاه « بجير » يذكر خذلان الخزرج له ، ومرثية « علقمة ذي جدن الحميري » في رثاء ملوك حمير ، ومشوبة « عمرو بن أحمر » في الشكوى من ظلم السعاة .

والسؤال المطروح في هذا المقام : هل هناك وجه من التلاقي بين أبي عبيدة وتلك

---

[1] جمهرة أشعار العرب : ٢١٨/١ وجاءت الاشارة الى أصحاب الطبقة الثانية في موضعين من الجمهرة : ٢٠٢ ، ٢١٨ .

[2] المصدر نفسه : ٢٢٠/١ .

[3] الفهرست ، والأنباه ، والوفيات ، والوافي ، وعيون التواريخ ، وإيضاح المكنون : ٣٠٦/٢ وهدية العارفين . وانظر د . نهاد الموسى : أبو عبيدة معمر بن المثنى : ٣٤٦

[4] انظر : جمهرة أشعار العرب : مقدمة المحقق : ٦٣ (تهديك الى تلك المظان الأدبية) .

القصائد الأربع التي تفردت الجمهرة بذكرها ، واتضح كذلك أن أبا عبيدة لم يستشهد حتى بشعرائها في « مجاز القرآن »[1] ؟ .

أقول : إن تلك القصائد تلتقي مع أبي عبيدة في موسوعيته الإخبارية [2] ؛ فلأبي عبيدة مؤلفات في أخبار القبائل بعنوان « الأوس والخزرج ، ومؤلف إخباري بعنوان « مغارات قيس واليمن » ومؤلف في الأعلام بعنوان « من شكر[3] من العمال وحمد » فهذه المؤلفات تشاكل تلك القصائد وتلتقي معها في مضمونها[4] .

(٢) استقراء الشعر وتتبعه القائم على التوثيق والضبط والدقة والتخريج إنما اتسع على أيدي الرواة اللغويين في القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني الهجري

---

(1) انظر : مجاز القرآن (فهرس الشعراء : ٣٢١) .

(2) يعد أبو عبيدة من أوسع علماء الرواية الإخبارية وأكثرهم تفوقاً في هذا المجال ؛ قال عنه ابن النديم ت (٣٨٥هـ) : « وله علم الاسلام والجاهلية ، وكان ديوان العرب في بيته وإن سامع أصحابه مثل الأصمعي وأبي زيد وغيرهما تتف عامعه » الفهرست : ١٠٧ .

(3) هكذا جاء عنوان هذا المصنف في : الفهرست ، ومعجم الأدباء ، وإنباه الرواة ، والوفيات ، والوافي ، وعيون التواريخ ، والهدية ، والإيضاح (٣٣٩٢) ولعله تصحيف من « شكي من العمال وحمد » .

(4) فيما يتعلق بـ « مذهبة عبدالله بن رواحة والتي قالها « يوم الفضاء » وهو يوم من أيام العرب بين قبيلتي « الأوس » و « الخزرج » ، ومذهبة « مالك بن العجلان » (سيد الأوس والخزرج) بذكر خلالات الخزرج له؛ فهما يلتقيان مع أبي عبيدة في مؤلفه الإخباري عن أخبار القبائل بعنوان « الأوس والخزرج » وقد ذكرت كتب التراجم والفهارس هذا الكتاب ونسبته إلى أبي عبيدة منها : ابن النديم وياقوت والقفطي وابن خلكان والصفدي وابن شاكر وخليفة في الكشف (١٤٠٠) والبغدادي (اسماعيل) في الهدية ، أما « مرثية علقمة ذي جدن الحميري » وهي المرثية الرابعة قالها في رثاء ملوك حمير ، فهي تلتقي مع أبي عبيدة في مؤلف إخباري بعنوان « مغارات قيس واليمن » ذكره : الفهرست وإنباه الرواة والوافي والهدية والإيضاح (٣٣٤/٢) وعنوان الكتاب يوحي أن هناك غارات بين قبائل قيس واليمن . وفي جمهرة الأنساب (٤٣٦) إضاءة حول «قبائل قيس» وأسباب الخصومة بينهما تذكر (ذي جدن) والنص : « وولد الحارث بن زيد (أخوذور عين) (علس ذو جدن ، وسبيع) فمن « ذو جدن » ذو قيفان ، وهو (علقمة بن شراحيل بن ذي جدن) كان ملكا بالبون(مدينة باليمن) فقتله زيد بن مرب (جد سعيد بن قيس الهمداني) وملك مكانه) .

أما فيما يتعلق بشوية (عمرو بن أحمر) فهو من الشعراء الذين استشهد بهم أبو عبيدة في مواضع عديدة من كتابه المجاز (٣٢١/٢) كما جعله في الطبقة الثالثة من الشعراء الذين أشارت إليهم الجمهرة (٢٢٠/١) .

ومما يلفت الانتباه مراعاة أبي زيد القرشي في تقسيم شعراء الجمهرة تقدم الشاعر الزمني : فنجد في القسم الأول من الجمهرة أصحاب السموط كلهم من الجاهليين ، على حين نجد في القسم السابع منهما وهو الأخير أصحاب الملحمات كلهم من الاسلاميين ، أما ما وقع بينهما من أقسام الجمهرة الأخرى فخليط من الجاهليين والمخضرمين ، ولا نجد بينهم سوى ثلاثة شعراء إسلاميين ! أقول : وهذا يلتفت إليه ويحرص عليه علماء اللغة في القرنين الأول والثاني الهجريين ، لأنهم يجمعون الشعر من أجل الشاهد اللغوي[1]، لذلك نجد صاحب الجمهرة ينص في اختياره على الفحول من شعراء نجد حيث يقول : « فهؤلاء فحول نجد الذين ذموا ومدحوا وذهبوا في الشعر كل مذهب ، أما أهل الحجاز فالغالب عليهم الغزل » فانتقاء شعرائها واختيارهم مرتبط بمعيار الفصاحة والفحولة المحدودة بينه نجد .

(٣) نسب كتاب الجمهرة خلال رحلته التاريخيه الى رجلين غير أبي زيد القرشي ا الأول : (محمد بن أيوب العزيزي) وقد نسبه الى نفسه ، يقول محقق الجمهرة : « كما وجدنا في نسخة (كوبر يلي) إذ نسبه (محمد بن أيوب العزيزي ثم العمري» إليه وبوبه تبويباً لم نجده في نسخة أخرى ، فلقد قسمه الى ثمانية أبواب ، وجعل المقدمة في الباب الأول ووزع مجموعات الجمهرة السباعية على الأبواب السبعة ، كل مجموعة في باب »[2].

الثاني : هو (أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس الصفار « ت ٣٣٨هـ») .

يقول محقق الجمهرة : (نسب بعض النساخ في نسخة الهند - حيدر آباد كتاب

---

(١) أبو عبيدة من علماء اللغة الذين توسعوا في الشاهد الشعري ؛ فهو يفتتح الشعر بامرئ القيس ويختمه بابن هرمة من شعراء الدولة العباسية .

(٢) وأشار المحقق : ومحمد بن أيوب العزيزي هذا مجهول لم نجد له أدنى ذكر في كتب التراجم كافة ، وهل المذكور محمد بن أيوب العزيزي ثم العمري هو أبو الخطاب ؟ المصادر المطبوعة والمخطوطة لم تسعف حتى الآن بالاجابة عن هذه التساؤلات . الجمهرة : ٦٩ .

الجمهرة الى أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس الصفار ، فقد جاء في الورقة الثانية من هذه النسخة « كتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام من تأليف أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس الصفار رحمه الله وقد شرحه بشرح بسيط أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي العمري »[1] فهذه النسخة تجعل أبا جعفر مؤلفاً وأبو زيد شارحاً لها . كما يذكر المحقق أن ثمة نسخاً خطية من الجمهرة ما تزال عارية من كل شرح ، مما يرجح لدينا أن الأصل الأول للجمهرة لم يكن عليه شرح وأن الشروح إنما أدخلت عليه فيما بعد[2]، وهنا أقول لماذا لا يكون الاحتمال التالي : أبو عبيدة واضع مادة الكتاب ، وأبوزيد وشيخه المفضل راوياً من رواتها وأبو جعفر النحاس أحد شراحها .

(٤) هناك تلاقي بين جمهرة أشعار العرب وأبي عبيدة في كتاب له بعنوان (الديباج) من حيث انتشار هذين الكتابين في المغرب وإغفاله من كتب المشارقة . ذكر محقق الجمهرة : أن كتاب الجمهرة انتشر في المغرب في القرن الخامس الهجري أو قبله ، وأغفل من كتب المشارقة الذين لم يسمعوه إلا عن طريق ابن رشيق [3] وذكر أحد الباحثين المعاصرين[4] أن كتاب الديباج لأبي عبيدة انتشر في المغرب ونصه : « وقد قدر لهذا الكتاب نصيب من التداول والشيوع واستشار على مايبدو اهتماماً واضحاً لدى اللاحقين ، فقد ذكره (ابن خير) في عداد ما رواه عن شيوخه بسنده الى أبي عبيده بطريق المبرد عن التوزي[5])[6].

[1] جمهرة أشعار العرب : ٢٨ .

[2] القول لمحقق الجمهرة : ٦٥/١ .

[3] جمهرة أشعار العرب : ٢٧/١ .

[4] د . نهاد الموسى في رسالة دكتوراه منشورة بعنوان (أبو عبيده : معمر بن المثنى) دار العلوم – الرياض ط أولى ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م .

[5] التوزي : تلميذ مباشر لأبي عبيده (ت ٢٢٨هـ) انظر : معجم الادباء : ٨٩٤/١ .

[6] أبو عبيدة : معمر بن المثنى : ٣٦٧ (رسالة دكتوراه منشوره) .

ومادة كتاب الديباج مذكورة من قبل القدماء (بين ذلك ما نقله المبرد والمسعودي عن الديباج . يقول المبرد بعد أن سمى جمرات العرب « وأبو عبيدة لم يعدد فيهم عبساً في كتاب الديباج » ويقول المسعودي : ان أبا عبيدة ذكر « في كتابه المترجم بالديباج (أوفياء العرب) فعد السموأل بن عادياء الغساني والحارث بن ظالم المري وعمير بن سلمى الحنفي ولم يذكر هانئاً وهو أعظم العرب وفاء وأعزهم جواراً وأمنعهم جاراً ، لأنه عرض نفسه وقومه للحتوف ونعمهم للزوال وحرمهم للسبي ولم يخفر أمانته ولا ضيع وديعته »[1].

وفي محاولة الباحث د . نهاد الموسى عن مادة الكتاب : قال « ويتناول كتاب الديباج هذا فيما روى المرزباني الجاهليين والإسلاميين من الجوداء والفرسان وغير ذلك وإذا انضاف إلى هذا ما روى المسعودي أنه ذكر فيه الأوفياء وما روى فيه خليفة أن فيه ذكر الحكماء والدهاة فإنه يكون كتاباً في الأعلام يتناول أجرادهم وفرسانهم وحكماءهم ودهاتهم وأوفيائهم في الجاهلية والإسلام . والغريب أن نجد المرزباني يقول : إن الناس هم الذين سموا الكتاب الديباج . ويظهر أن هذا الكتاب كان يحوى غير ما قدمنا ورأينا غير مصدر يعين موضوع الكتاب فلا يستوفيه ويضيف قائلاً ... وغير ذلك ، ووجدنا في نقول الكامل وتاج العروس عنه أنه يتناول الجمرات من قبائل العرب »[2] .

أقول : مما يلفت الانتباه بين هذا الكتاب والجمهرة أنه يتناول الجمرات من قبائل العرب لأتساءل هل تثير عبارة الجمرات من قبائل العرب وعنوان كتاب (جمهرة أشعار العرب) تقارباً بين اللفظين يؤدي الى التصحيف فيقال جمهرة بدل جمرة ؟ وهل تضيف لفظ (جمره) توضيحاً إلى ما حاول محقق الجمهرة تعليل هذه التسمية فقال : «وربما كان أبو زيد متأثراً في هذه التسمية بجمهرة ابن دريد (ت ٣٢١هـ)[3] الذي علل

[1] د . نهاد الموسى : أبو عبيدة معمر بن المثنى : ٣٦٧ .

[2] د . نهاد الموسى : أبو عبيدة معمر بن المثنى : ٣٦٦ .

[3] تلاحظ تقارباً بين وفاة ابن دريد ومؤلف الجمهرة التي قدرت وفاته في مطلع القرن الرابع الهجري بين

تسمية كتابه « جمهرة اللغة بقوله : وإنما أعرناه هذا الاسم لأنا اخترنا له الجمهور من كلام العرب وأرجأنا الوحشي المستنكر)[1] وأضاف المحقق « وواضح أن (جمهرة أشعار العرب) بتسميتها وبمحتواها لا تأبى التعليلين ، فهي من المظان التي تجمع بين دفتيها طائفة من أشعار العرب ، والجمهرة : المجتمع وهذه الطائفة من أشعار العرب متخيرة منتقاه من جمهور شعر العرب وعيونه)[4] .

وتضيف الباحثة : قصائد الجمهرة تتنافى في أن تكون من جمهور شعر العرب وإنما هي كما قال راويها المفضل : (عيون أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ونفيس شعر كل رجل منهم)[2].

وهنا كما ألاحظ تبتعد عن مسمى الجمهرة بمعنى الجمهور من كلام العرب ، المتعارف عليه غير الوحشي المستنكر ، وتلتقي من لفظ (جمرة) فالجمرة في اللغة : القبيله لا تنضم الى أحد والجمرة اجتماع القبيلة الواحدة على من ناوأها من سائر القبائل، ومن هذا قيل لموضع الجمار التي ترمى بمنى جمرات لأن كل مجمع حصى منها جمرة[3].

وواضح أن هناك تلاقياً غير مرفوض بين جمرة وقصائد الجمهرة وهي الاجتماع والتفرد وهذا تتسم به قصائد الجمهرة التي تميزت بالتفرد من حيث كونها عيون أشعار العرب والتجمع من حيث كونها ضمها كتاب واحد يجمعها بين دفتيه .

هذا ما استطعت الوقوف عليه من ملاحظات في وجوه التلاقي بين (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القرشي وجهود أبي عبيدة في رواية الشعر تلاقياً داخلياً وخارجياً - كما لاحظنا - لا يمكن أن يُحمل على توارد الخواطر أو تشابه مناهج التأليف عند المسلمين في القرون الثلاثة الأولى ، وإنما على الاستناد الذي لمحناه في تلك النصوص

(٣٠٠هـ أو ٣١٠هـ) .

(٣) (٤) جمهرة أشعار العرب : ٣٥/١ .

[2] جمهرة أشعار العرب : ٢٢٠/١ .

[3] اللسان مادة جمر

والمقتبسات والشواهد الشعرية والأسانيد المتصلة بأبي عبيدة ، وفي المنهج اللغوي النقدي الذي يحدد التفاضل بين الشعراء بمعيار الفصاحة الذي يهتم به عالم اللغة . مما يرجح أن تكون مادة جمهرة أشعار العرب ثمرة من ثمرات جهود أبي عبيدة العلمية في الرواية الشعرية ورسوخ قدمه في الرواية الإخبارية استفاد منها تلامذته في روايات تناقلوها ومادة جمعوها في مصنفات نسبت إليهم ، وعسى أن تكشف الأيام عن وثائق اكثر دقة وأكثر إسعافاً في جلاء أمر الجمهرة مما أسعفت به اليوم .

ملحق (١)

مقارنة بين شواهد الجمهرة التي جاءت في فصل « ما وافق القرآن من ألفاظ العرب »

شواهد الجمهره	شواهد المجاز
(١) قال عمرو بن امرئ القيس من الأنصار :	قال عمرو بن امرئ القيس من الخزرج :
(١١٣/١)	٣٩/١
نحن بما عندنا وأنت بما	نحن بما عندنا وأنت بما
عندك راض والرأى مختلف	عندك راض والرأى مختلف

وجاء الشاهدان في بيان خاصية من خصائص العربية وهي حذف خبر المبتدأ الأول إذا كان في الآخر ما يدل على معناه .

شواهد الجمهره	شواهد المجاز
(٢) وقال شداد بن معاوية العبسي: (١١٤/١)	قال شداد بن معاوية العبسي وهو أبو عنتره : (٢٤٣/١)
ومن يك سائلاً عني فإني	فمن يك سائلا عنى فإنى
وجروة لاتعار ولا تباع	وجروة لا ترود ولا تعار

وجاء الشاهدان في بيان خاصية من خصائص العربية وهي أن العرب تحذف من جواب الشرط أحد الخبرين

شواهد الجمهره	شواهد المجاز
(٣) وقال النابغة : (١١٤/١)	وقال النابغة : (٣٥/١)
قالت ألا ليتما هذا الحمام لنا-	وقالت ألا ليت ما هذا الحمام لنا
الى حمامتنا أو نصفه ، فقد	إلى حمامتنا ونصفه فقد

وجاء الشاهدان في بيان خاصية من خصائص العربية وهي أن ما من حروف الزوائد ، وفائدتها توكيد الكلام

شواهد الجمهره	شواهد المجاز
(٤) قال خفاف بن ندبة : (١١٦/١)	قال خفاف بن ندبه السلمي :(٢٨/١، ٢٩)
فإن تك خيلي قد أصيب صميمها	فإن تك خيلي قد أصيب صميمها
فعمداً على عيني تيممت مالكاً	فعمداً على عين تيممت مالكاً
أقول له والرمح يأطر متنه	أقول له والرمح يأطر متنه
تأمل خفافا إنني أنا ذلكا	تأمل خفافاً إنني أنا ذلكا

وجاء الشاهدان لبيان خاصية من خصائص العربية وهي أن العرب تخاطب الشاهد مخاطبة الغائب وهو ما يسمى بلاغياً (الالتفات)

(٥) قال امرؤ القيس : (١١٨/١)

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني
كبرت وألا يحسن السر أمثالي

قال امرؤ القيس بن حجر الكندي :
(٧٥/١ - ٧٦)

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني
كبرت وألا يحسن السر أمثالي

وجاء الشاهدان في بيان معنى لغوي جاء في القرآن وهو أن السر : النكاح . قال تعالى : « ولا تواعدوهن سراً » .
والشواهد تكثر وأحيل الى المصدرين .

(٦) انظر الشاهد رقم (١٤) الجمهرة : (١١٨/١)
وانظر الشاهد رقم (٥٣٥) المجاز ١٧/٢ مع اختلاف في رواية عجز البيت .

(٧) انظر الشاهد رقم (٥) الجمهرة : ١١٩/١
وانظر الشاهد رقم (٢٨٨) المجاز :٢٥٥/١ وجاءت « جو » في موضع « نجد »

(٨) انظر الشاهد رقم (١٦) الجمهرة : ١١٩/١
انظر الشاهد رقم (٨٦٤) المجاز : ٢٢٥/١ (مع اختلاف في الروايتين)

(٩) انظر الشاهد (٢٢) الجمهرة : ١٢١/١
انظر الشاهد (٣٧٥) المجاز : ٣٢٥/١ وجاء (تبع) في موضع (نبع)

(١٠) انظر الشاهد (٢٦) الجمهرة : ١٢٢/١
وجاء الشاهد (٨٧٥) المجاز : ٢٣١/٢

(١١) انظر الشاهد (٣٧) الجمهرة : ١٢٥/١
وجاء الشاهد (٩٤٢) لمجاز : ٢٩٩/٢

(١٢) انظر الشاهد (٣٨) الجمهرة : ١٢٥/١
وجاء الشاهد (٢٧٢) المجاز : ٢٤٠/١ (صدر البيت فقط)

(١٣) انظر الشاهد (٤٠) الجمهرة : ١٢٦/١
وجاء الشاهد (٣٠) المجاز : ٣٠/١ وجاء (القلاح) في موضع (قلاحاً)

(١٤) انظر الشاهد (٤١) الجمهرة : ١٢٦/١
وجاء الشاهد (٤٧٢) المجاز : ٤٠٤/١ (مع اختلاف في رواية صدر البيت الجمهرة (تركنا الخيل عاكفة عليه) والمجاز (تظل جياده نوحاً عليه)

(١٥) انظر الشاهد (٤٥) الجمهرة : ١٢٧/١	انظر الشاهد (٤٩٩) المجاز : ٣/٢
(١٦) انظر الشاهد (٥٢) الجمهرة : ١٣٠/١	انظر الشاهد (٩٢٨) المجاز : ٢٨٥/٢
(١٧) انظر الشاهد (٦٠) الجمهرة : ١٣٢/١	انظر الشاهد (٦٢٦) المجاز : ٨٠/٢ مع تقديم وتأخير في الروايتين بين « يوم الجفار ويوم النسار) والمجاز « يوم النسار ويوم الجفار)
(١٨) انظر الشاهد (٦١) الجمهرة : ١٣٢/١	انظر الشاهد (٨٧٣) المجاز : ٢٣٠/٢
(١٩) انظر الشاهد (٦٣) الجمهرة : ١٣٣/١	انظر الشاهد (٧٠٤) المجاز : ١٢٧/٢ ونسبه أبو عبيدة الى عمرو بن حني التغلبي بينما نسبته الجمهرة الى المتلمس .[1]
(٢٠) انظر الشاهد (٦٦) الجمهرة : ١٣٤/١	انظر الشاهد : (٨٥٩) المجاز : ٢٢٢/٢ (عجز البيت فقط) .
(٢١) انظر الشاهد (٦٩) الجمهرة : ١٣٥/١	انظر الشاهد : (٢٨٧) المجاز : ٢٥٥/١ دون عزو ، وعزاه صاحب الجمهرة الى « أحيحه بن الجلاح اليثربي » .
(٢٢) انظر الشاهد (٧٤) الجمهرة : ١٣٧/١	انظر الشاهد (٨٩٠) ٢٤٥/٢ . وجاءت « يضيئ » في موضع « تضيئ» و « سراج في موضع ذبال » .

[1] الاختلاف في نسبة البيت الى قائله ليس حجة قاطعة ان لكل مصدره الخاص ، فقد يعزى هذا الاختلاف الى نسيان الراوي فيعزو البيت الى شخص ثم الى آخر في نفس المصدر وهذا ملاحظ عند أبي عبيدة ، انظر كتابة (الخيل : ٢٠٢ ، ٣٠٤) أو يعود الاختلاف الى التلاميذ الرواة والنساخ . كما أن الاختلاف في لفظ موضع لفظ قد يعود الى تدخل الرواي لأسباب فنية كما فعل الاصمعي في رواية بيت لجرير (انظر : عبدالحميد الشلقاني : الاعراب الرواة : ١٩ ط (١) ؛ طرابلس – ليبيا ١٩٧٥م ، وكما فعل أبو تمام في ديوان الحماسة . انظر المرزوقي ؛ شرح ديوان الحماسة : ١٤/١ ط (١) دار الجيل – بيروت ١٤١٦هـ – ١٩٩١م) .

ملحق (٢)

« مقارنة بين قصائد الجمهرة وسبق أبو عبيدة الى ذكر أبيات منها شواهد في المجاز»

قصائد الجمهرة	شواهد المجاز
أولاً : (أصحاب السموط)	
(١) زهير بن أبي سلمى:(رقم البيت ٣) الجمهرة:١/٢٨٠	وقال دون عزو (المجاز ٢/٨٠)
-٣- بها العين والأرآم ، يمشين خلفه	بها العين والآرام يمشين خلفه
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم	وأطلاؤها ينهضن في كل مجثم
(٢) الأعشى:(رقم البيت ٢٧) الجمهرة :١/٣٣٠	قال الأعشى : (المجاز١/٣٥٠، ٣٢٥ ، ٢/٨٠، ٢٩٨)
(٢٧) عنتريس ، تعدو إذا حرك السو	عنتريس تعدو إذا حرك السو
ط كعدو المصلصل الجوال	ط كعدو المصلصل الجوال
(٣٨) فرع مجد ، يهتز في غصن المجـ	فرع نبع يهتز في غصن المجد غزير الندى شديد المحال
ـد ، غزير الندى ، شديد المحال	
(٤٨) إن يعاقب يكن غراماً ، وإن يعـ	إن يعاقب يكن غراماً وإن يعـ
ـط جزيلاً ، فإنه لا يبالي	ـط جزيلاً فإنه لا يبالي
(٦٥) رب رفد هرقته ذلك اليو	« ورب رفد » – مطلع البيت فقط
م ، وأسرى من معشر ضلال	
(٣) لبيد (رقم البيت ١٢ /١/٣٥٣	قال لبيد:٢/٢٤٦، ٢/٢٥٤، ٢/٢٠٥، ٢/٣١
(١٢) شاقتك ظعن الحي يوم تحملوا	شاقتك ظعن الحي يوم تحملت
فتكنسوا قطناً ، تصر خيامها	فتكنست قطناً تصر خيامها
(٤٨) فغدت كلا الفرجين تحسب أنه	
مولى المخافة : خلفها ، وأمامها	«مولى المخافة خلفها وأمامها »(عجز البيت فقط»
(٥٦) تراك أمكنة إذا لم أرضها	تراك أمكنه إذا لم أرضها
أو يرتبط بعض النفوس حمامها	أو يعتلق بعض النفوس حمامها
(٧٩) ومقسم ، يعطى « العشيرة سولها	ومقسم يعطى العشيرة حقها
ومغذ مر لحقوقها ، هضامها	ومغذ مر لحقوقها هضامها
(٦) عمرو بن كلثوم (الجمهرة : ١/٣٩٢	المجاز : ٢/٢٧٨ ، ١/٤٠٤

(١٧) ذراعي عيطل أدماء ، بكر

هجان اللون ، لمْ تقرأ جنينا

(٣١) تركنا الخيل عاكفة عليه

مقلدة أعنتها صفونا

(٧) طرفة بن العبد : ٤٤١/١

(٦٨) أرى الموت يعتام الكرام ، ويصطفى

عقيلة مال الفاحش المتشدد

ثانياً : أصحاب المجمهرات

(١) عبيد بن الأبرص (٤٦٢/١)

(١٦) وكل ذي غيبه يؤوب

وغائب الموت لا يؤوب

(٤٢) فاشتال وارتاع من حسيسها

وفعله يفعل المذؤوب

(٢) عنترة بن شداد (٤٧٤/١)

(٩) حلت بأرض الزائرين ، فأصبحت

عسراً على طلابك ، ابنة مخرم

رابعاً : أصحاب المذهبات *

(١) أحيحة بن الجلاح (٦٥٧/٢)

(٧) وما يدري الفقير متى غناه

ولا يدري الغني متى يعيل

(٢) عمرو بن امرئ القيس (٦٧٣/٢)

(٦) نحن بما عندنا ، وأنت بما

عندك راض ، والرأي مختلف

« لم تقرأ جنينا » (آخر العجز فقط)

تظل جياده نوحاً عليه

مقلدة أعنتها صفونا

المجاز ٢٠٨/٢

أرى الموت يعتام النفوس ويصطفى

عقيلة مال الباخل المتشدد

المجاز (١٨٠/٢ ، ٤٢/٢

وكل ذي غيبه يؤوب

وغائب الموت لا يؤوب

فاشتال وارتاع من حسيسها

وفعله يفعل المذؤوب

المجاز : ١٣٩/٢

شطت مزار العاشقين فأصبحت

عسراً على طلابك ابنة مخرم

المجاز (٢٥٥/١)

وما يدري الفقير متى غناه

وما يدري الغني متى يعيل

في المجاز (٣٩/١)

نحن بما عندنا وأنت بما

عندك راض والرأي مختلف

---

* لم يرد في المجاز شواهد من المنتقيات .

خامساً : أصحاب المراثي

(١) أبو ذؤيب الهذلي (٦٨٢/٢)

(٢٦) فكأنهن ربابة وكأنه

يسر يفيض على القداح ويصدع

(٢) محمد بن كعب بن سعد الغنوي (٧٠١/١)

(٢٠) وداع دعا : هل من مجيب إلى الندى

فلم يستجب عند النداء مجيب

(٣) أبو زبيد الطائي (٧٣١/٢)

(١٣) فدعا دعوة المخنق ، والنفـ

ـس منه في عامل مقصود

المجاز (٣٥٥/١)

وكأنهن ربابة وكأنه يسر

يفيض على القداح ويصدع

المجاز ٢٤٥/١

وداع دعا يا من يجيب الى الندى

فلم يستجبه عند ذاك مجيب

المجاز ١١١/٢

« والصدر منه في عامل مقصود

سادساً : أصحاب المشوبات

(١) كعب بن زهير (٧٨٩/٢)

(٣٥) تسعى الوشاة بجنبيها ، وقولهم :

إنك يا بن أبي سلمى لمقتول

(٢) القطامي (٨٠٣/٢)

(٨) والناس : من يلق خيراً قائلون له

ما يشتهي ، ولأم المخطئ الهبل

(٣) الشماخ (٨٢٣/٢)

(٧) وظلت بأعراف ، كأن عيونها

إلى الشمس ، هل تدنو ، ركى نواكز

(٤) تميم بن أبي بن مقبل (٨٥٥/٢)

(١١) وطامس دعس آثار المطي به

تأتي المخارم ، عرنينا ، فعرنينا

(٢٠) واطأته بالسرى ، حتى تركت به

ليل التمام ترى أسدافه جونا

المجاز (٢٧٣/١ ، ١٦٦/٢

تسعى الوشاة جنابيها وقيلهم

إنك يا بن أبي سلمى لمقتول

المجاز (١٣٩/٢)

والناس من يلق خيراً قائلون له

ما يشتهي ولأم المخطئ الهبل

المجاز (٢١٥/١)

وظلت بأعراف تغالي كأنها

رماح نحاها وجهة الريح راكز

المجاز (٢٦٠/١)

ومنهل دعس آثار المطى به

يأتي المخارم عرنينا فعرنينا

واطأته بالسرى حتى تركت به

ليل التمام ترى أعلامه جونا

سابعاً : أصحاب الملحمات

(١) الأخطل (٩٠٩/٢)	المجاز ٢٣٣/٢
(٢٩) نازعته طيبا راح الشمول ، وقد صاح الدجاج ، وحانت وقعه الساري	نازعته طيب الراح الشمول وقد صاح الدجاج وحانت وقعه الساري
(٢) ملحمة الراعي (٩٢١/٢)	المجاز (٣٤٤/١)
(٥٤) جاؤوا بصكهم وأحدب أسأرت منه السياط يراعه إجفيلا	جاؤا بصكهم واحدب أخرجت منه السياط يراعه إجفيلا
(٣) ملحمة ذي الرمة (٩٤١/٢)	المجاز (٩٥/٢)
(١٠٠) كأنه كوكب في اثر عفرية مسوم في سواد الليل مقتضب	كأنه كوكب في إثر عفرية مسوم في سواد الليل منقضب

المصادر والمراجع

(١) أبوعبيدة معمر بن المثنى التيمي . د . نهاد الموسى . دار العلوم – الرياض . ط (١) ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥. (رسالة دكتوراة منشوره)

(٢) إنباه الرواة على أنباه النحاة . القفطي (ت ٦٤٦هـ . تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م . دار الكتب المصرية – القاهرة .

(٣) إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون . اسماعيل بغدادي . تصحيح محمد شرف الدين و رفعت الكليسي . استابنول (١٣٦٤هـ – ١٣٦٦هـ) – ١٩٤٥م – ١٩٤٧م

(٤) تاريخ بغداد أو مدينة السلام الخطيب البغداد (ت٤٦٣هـ) دار الكتاب العربي – بيروت

(٥) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام . أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (توفى في أوائل القرن الرابع الهجري) تحقيق د . محمد علي الهاشمي . دار القلم – دمشق ط (٢) ، ١٤٠٦هـ – ١٨٦م .

(٦) جمهرة أنساب العرب . ابن حزم . دار المعارف ١٣٨٢هـ – ١٩٦٢م .

(٧) الخيل . أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٩هـ) تحقيق : د . محمد عبدالقادر أحمد ط٢ القاهرة (د . ت) .

(٨) طبقات فحول الشعراء . محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) . شرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . القاهرة (د . ت) .

(٩) الفهرست . ابن النديم ت (٤٣٨هـ) تحقيق د . نهاد عباس عثمان . دار قطري بن الفجاءة ، قطر ١٩٨٥م ط١ .

(١٠) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون . حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ) استانبول ١٣٦٠هـ ١٣٦٢هـ ، ١٩٤١م – ١٩٤٣م .

(١١) لسان العرب ، ابن منظور (ت ٧١١هـ) دار صادر – بيروت .

(١٢) مجاز القرآن ، أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٩هـ) ، تعليق د . محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي – مصر .

(١٣) معجم الأدباء ياقوت (ت ٦٢٦هـ) مطبوعات دار المأمون .

(١٤) هدية العارفين ، (أسماء المؤلفين وآثار المصنفين) ، اسماعيل بغدادي ، استانبول ١٩٩٥م .

(١٥) وفيات الأعيان – ابن خلكان (ت ٦٨١هـ) ، تحقيق . محمد محي الدين عبدالحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٣٦٧هـ – ١٩٤٨م .



التواصل الحضارى بين مصر وبلدان الشرق الأدنى القديم
(دراسة حول العلاقة بين مصر وبلاد العرب القديمة)
«دراسة تحليلية مقارنة»

د. إسماعيل عبد الفتاح محمد عبد الفتاح *

لا شك أن إنسان مصر القديمة اتصل بأقطار الجوار منذ باكورة تاريخه القديم، وإذا كان الإنسان وليد البيئة كما يرى البعض، فإن الإنسان المصرى القديم علمه نهر النيل الحانى الإبحار وعلمته صحاريه السفر والترحال، فانفتح على غيره وأثر وتأثر بحضارات البلدان المجاورة، وإن كان أخذ ما يناسبه ويتناغم مع حضارته العظيمة التى ما زالت تبهر البشرية جمعاء، رغم مرور الآلاف من السنين عليها ولفظ ما دون ذلك الأمر الذى ساعد حضارته على أصالتها ونقائها وإبداعها.

ومن ناحية أخرى لم تقف الظروف الضارية وحياة التصحر وندرة المياه إلا من بعض ما تجود به السماء من أمطار ضئيلة وموسمية غير منتظمة، وشح البيئة ومجافاتها الواضح له، سوى من بعض الأودية الصغيرة.

(*) مدرس تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدنى القديم، كلية الآداب - جامعة جنوب الوادى بقنا.

وبعض المنخفضات والآبار التي ساعدت علي نمو العشب والكلأ علي فيافيها – لم تقف كل تلك الظروف وغيرها – حجرة عثرة أمام إنسان بلاد العرب القديم، فلم تمنعه اتساع أراضيه الشاسع علي الاتصال بجيرانه في العراق وبلاد الشام ومصر، بل امتد نشاطه إلى الهند، بل واستطاع أن يجعل بلاده مطمعا للإمبراطوريات اليونانية والرومانية وغيرها لما اشتهر من تجارات رائجة ومنتجات نادرة، إذا لم يكن إنسان بلاد العرب القديم بمعزل عن جيرانه، وان كانت ظروفه البيئية القاهرة أفدت في حفاظه علي نقاء جنسه والاحتفاظ بسمات حضارية مختلفة.

وباتصال مصر وبلاد العرب قديما حدث نوع من التبادل الحضاري والثقافي واللغوي والعقيدي والتجاري والفني بين كلا البلدين، وانتقلت الموجات البشرية من هنا وهناك، إما بهدف التعايش والتجارة كالساميين، أو بهدف الاستفادة من منتجات بلاد العرب القديمة، التي كانت لا غني عنها للمصريين القدماء، ومن ناحية أخري تداخلت العادات والتقاليد، فاعتنق بعضهم الديانة المصرية القديمة، فضلا علي وجود بعض الكلمات المصرية القديمة التي أمكن ردها إلى أصلها العربي أو السامي، ويمكننا أن نجمل القول أن الحضارة المصرية وحضارة بلاد العرب، القديمة قد تأثرت ببعضها، وها نحن من خلال دراستنا هذه سنحاول بإذن الله تعالي الوقوف عليه تفصيلا، عسانا أن نوفق في عرض الدراسة بالطريقة العلمية البحثية الصحيحة، وكلنا أمل في إظهار بعض النتائج التي ربما تنفع المهتمين بدراسة التاريخ والحضارات القديمة في الشرق الأدنى القديم، وإن كنت اعترف مبدئيا أن هذه

الدراسة ليست الأولي في ذلك المجال، فإنني اعتقد بانحصارها في جزئية صغيرة جاءت في إطار شامل للدراسات التاريخية المشابهة الأخرى، مما أضفي عليها صفة التخصص، ولقد آليت علي نفسي أن ألقي علي تلك الدراسة الضوء بشيء من التركيز في إطار دراسة تأريخية حضارية لغوية مقارنة، اعتمدت فيها وفقا لما أتيح لي من مصادر أثرية ومراجع علي التحليل والمقارنة، وأخيرا فإن أصبت فمن الله تعالي انه وحده الهادي لسواء السبيل، وإن كان غير ذلك فمن نفسي، ويكفيني فقط شرف المحاولة، التي ابتغيت من خلالها وجه الذي فوق كل ذي علم عليم، والحمد لله رب العالمين الذي علم الإنسان ما لم يعلم، وصلاة وسلاما علي معلم البشرية الأول سيدنا محمد وعلي آله وصحبه أجمعين.

أولا : الساميون ومصر القديمة

كما نعلم أن الجزيرة العربية كانت مقرا للساميين الذين لم تمكنهم ظروفهم البيئية الجبلية من إقامة حياة مستقرة، تلك الظروف تمثلت في نوبات الجفاف الشديدة والطويلة التي تعاقبت عليها في دورات مناخية ثابتة، تلك الظروف وغيرها ظلت العامل الأساسي في ضيق شبه الجزيرة العربية بسكانها الزائدين عن طاقة مواردها الطبيعية، ودفعت بهم في شكل هجرات كثيفة نحو ما جاورها من مناطق علي فترات متباعدة،[1] هكذا لعبت بلاد

[1] مهران ، محمد بيومي، تاريخ العرب القديم، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٧٦، ص ١٧٥.

الجزيرة العربية القديمة دورا هاما في مد المناطق المجاورة لها في الهلال الخصيب ومصر بالمجموعات السامية، وذلك سعيا وراء لقمة العيش، وربما يوضح ذلك الطابع السامي الذي انتشر في كلا من مناطق الهلال الخصيب ومصر منذ بداية تاريخها،[٢] وقرب نهاية القرن الثامن عشر استخدم العلماء لفظ الساميين اسما مشتركا لتلك المجموعة من الشعوب التي ينتمي إليها[٤] الآراميون والآشوريون والعبريون، والتي تتضح قراباتها من لغاتها دون لبس أو إبهام لوْ قلبنا صفحات التاريخ البشري القديم لوجدنا أن ذلك التاريخ عرف منذ عصور ما قبل التاريخ كثير من الموجات البشرية الكبرى قصدت بعض المناطق المعينة من بينها مصر القديمة بغرض السكني والإقامة الدائمة والتعايش مع أهلها، مثل موجات "شعوب البحر" التي ذكرها المصريون القدماء في نقوشهم منذ الأسرتين التاسعة عشر والعشرين، والموجات "الهندو أوربية" و "الموجات السامية" من شبه الجزيرة العربية، ولو تتبعنا موجات الساميين إلى مصر، نجد أن تلك الموجات خرجت من شبه الجزيرة العربية وسائر بلاد العرب القديمة متجهين صوب مصر فيما قبل العصور التاريخية عبر طريقين الأول هو من شمال جزيرة العرب القديمة فشبه جزيرة سيناء،

---

[٢] إبراهيم، نجيب ميخائيل، مصر والشرق الأدنى القديم (١) مصر منذ فجر التاريخ إلى قيام الدولة الحديثة، الطبعة السادسة، دار المعارف الحديثة، ١٩٦٦، ص٧٠.

- عبد الفتاح إسماعيل، دراسات في تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدني القديم، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، ١٩٩٩، ص٧٣ – ٧٤.

[٣]موسكاتي، سبتينو، الحضارات السامية القديمة، ترجمه وزاد عليه، الدكتور السيد يعقوب بكر، راجعه، الدكتور محمد القصاص، دار الرقي ببيروت، ١٩٨٦، ص٤٢.

والثاني عبر باب المندب "بوغاز" ثم الاتجاه شمالا حتى صحراء مصر الشرقية، ثم الطريق الموصل بين النيل والبحر الأحمر مارا بوادي الحمامات، والذي عرف باسم "طريق قفط القصير" أو "طريق وادي الحمامات"، ولقد ظل ذلك الطريق الصحراوي ذا مكانة خاصة طوال العصور التاريخية، فلقد أطلق عليه طريق "الآلهه" [4]، فكما نعلم أن ذلك الطريق الذي كان يصل مدينة "قفط" بمحافظة قنا بمدينة "القصير" علي شاطيء البحر الأحمر لعب دورا رئيسيا في قيام الحضارة بمصر وكذلك في نقل المؤثرات الحضارية منها واليها عبر العصور التاريخية القديمة ، وذلك لوقوعه بين وادي النيل وساحل البحر الأحمر، مما جعله همزة وصل هامة بين مصر وبلاد العرب القديمة.[5]

ومن ناحية أخري فلقد جاء بمناظر سكين "جبل العركي" * ما يعبر عن وصول أقوام جدد إلي وادي كتجار مسالمون من الساميين خلال عصر نقادة الثانية، وهؤلاء التجار الساميون ربما اتخذوا طريق قفط القصير للوصول إلي وادي النيل باعتباره أقرب الطرق التي تربط بين وادي النيل وبلاد العرب القديمة عبر البحر الأحمر (أنظر شكل رقم ١)، ومما يؤكد ذلك

---

[4] فخري أحمد، دراسات في تاريخ الشرق القديم، القاهرة، ١٩٦٣، ص٣١.

[5] عبد الفتاح إسماعيل، طريق قفط القصير عبر العصور التاريخية القديمة، دراسة تاريخية أثرية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الزقازيق، ١٩٩٣، ص ١٦٥.

* العركي: قرية صغيرة يحدها جبل مرتفع بمدينة نجع حمادي مركز قنا، ولقد سمي الجبل بنفس تسمية القرية.

وجود بع النقوش السبئية علي جنبات ذلك الطريق.[٦]، ويحتمل الباحث وجـــود مثل هذه النقوش السبأية في أماكن أخري لم تصل إليها بعد أعمـــال البحـــث الأثري.

وفضلا على ذلك كان ذلك الطريق كهمزة وصل بيـــن الســـاميين – الذين كان موطنهم على أرجح الأقوال هو شبه الجزيرة العربيـــة – وكذلـــك الآكاديين وبين مصر، إذ كانوا يستخدمونه فيما بينهم، لما كان يتمتع به بشيء من التقديس [٧]، ويرى الباحث أن ذلك ربما يعزز تســـميتهم لذلـــك الطريـــق بطريق الآلهة ، يري الباحث أنه من خلال ما تقدم ما يؤكد دور طريق "قفـــط" "القصير" كحلقة اتصال حضارية هامة بين مصر وشبه جزيرة العـــرب ، وأن القبائل العربية القديمة ارتادت ذلك الطريق الي مصر .

ولونظرنا الي كيفية انتقال تلك العناصر السامية الي مصر ســـنجد أن آراء العلماء اختلفت في هذا المضمار ، فلقد رأي د. عبد العزيز صالح أنـــه لوافترضنا أن أهل العهود الأخيرة التي سبقت عصر بداية الأســـرات ومـــن عاصرهم من أهل بلاد النهرين وجنوب شبه الجزيرة العربية ، قـــد تجـــرأوا

---

[٦] محمد ، محمد عبد القادر ، العلاقات المصرية العربية في العصور القديمـــة ، مصـــادر ودراسات ، دورية كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد الأول ، ١٩٧٩ ، ص ١٠ – ١١ .

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

[٧] مهران ، محمد بيومي ، مصر والشرق الأدني القديم ، الجزء الأول ، مصر ، منذ أقدم العصور الملكية ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف الجامعية بالاسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص ٣٠ - ٣١ .

علي اجتياز البحر الأحمر في أعداد قليلة وعلي فترات محدودة لتبادل المنـافع أو للبحث عن سبل أفضل للعيش الا أن من الصعب علي هجـرة كـهذه أن تفرض نفسها علي أهلها في ذلك العهد البعيد [٨]، وأما د. رشـيد النـاضوري فنجده يستبعد فكرة الغزو ، ويرجح انتقال تلك العناصر للصلات التجارية التي حملت معها بعض الأنماط الحضارية الخاصة ، ويضيف أيضا أنه انتشـرت في العراق العناصر السومرية التي بدورهـا اتصلـت بمصـر عـبر وادي الحمامات ووادي الطميلات الموصل بين جنوب شرق الدلتا والبحر الأحمـر، [٩]ويذهب "سترابو" و "بليني الأكبر" الي أن أعداد العرب في عهديهما – خـلال القرن الأول قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد – قد تضاعفت علي الضفـة الغربية للبحر الأحمر ، حتي شغلوا كل المنطقة المحصورة فيما بيـن البحـر الأحمر والنيل في أعلي الصعيد "يقصد المنطقة ما بين قـفط الـي القصـير" وكان لهم جمال ينقلون عليها التجارة والناس فيما بين البحر والنيل ، لدرجـة أن "سترابو"، وصف مدينة قـفط بأنها مدينة واقعة تحت حكم العـرب ، وأن نصف سكانها من العرب والنصف الآخر من المصريين، كما يذكر أن العرب كانوا يعملون في المناجم الواقعة بين مدينتي قـفط و"ميوس هيرموس" ، كمـا يذكر بليني أيضا قبائل عربية كانت تعيش في منطقة "برنيكي" ، هذا فضـلا

---

[٨] صالح ، عبد العزيز ، حضارة مصر وآثارها ، الجزء الأول ، في الاتجاهات الحضارية العامة حتي أواخر الألف قبل الميلاد ،

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٦٢ ، ص . ٢٦٤ .

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص . ١٧٦ – ١٧٧ .

[٩] الناضوري ، رشيد ، جنوبي غربي آسيا وشمال أفريقية ، الكتاب الأول ، مرحلة التكوين والتشكيل الحضاري والسياسي ، من

العصر الحجري الحديث حتي نهاية الألف الثالث ق.م ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص. ٢١٢ – ٢١٤ .

علي أن هناك من العلماء من يرجع سكان الدلتا الي أصول آسيوية دخلت مصر عبر سيناء .[10]

وهكذا تري الدراسة أن د. عبد العزيز صالح وإن كان قد أبدي تحفظا تجاه دخول عناصر أجنبية في هيئة غزو الي مصر عبر وادي الحمامات ، فإنه يذكر ضمنيا دخول مؤثرات حضارية من خلال تبادل المنافع بينهم وبين مصر عبر البحر الأحمر ووادي الحمامات ، الأمر الذي نستنتج منه اتصال مصر ببلاد العرب عبر منافع ومؤثرات حضارية متبادلة بينهم منذ ما قبل عصر بداية الأسرات .

<u>ثانيا : مؤثرات عقيدية</u>

ومن أهم تلك المؤثرات الحضارية ما يرجحه بعض الباحثين من أن أصل كلا من الآلهه "حور س ، مين ، بس ، حتحور " يرجع الي بلاد العرب وبلاد بونت ، وانهم قدموا من الشرق الي أرض الكنانة عبر ذلك الطريق ، حيث تركوا لهم رسوما في الوادي ، وكان ذلك تقريبا خلال الفترة المبكرة للعصر "الأنيوليثي" ، وربما يؤكد ذلك أن بأعياد الاله "مين" كان من بين كهنته التي تخرج في أعياده من يدعي "تحسي بونت" في اشارة الي بلاد بونت وبلاد العرب القديمة ،[11] وربما يؤكد ذلك أيضا نشأة الإله "مين" الذي كان بفضل

---

[10] المقريزي ، البيان والاعراب ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص. ٨٩ .

[11] مهران ، محمد بيومي ، مصر والشرق الأدني القديم ، الجزء الأول ، مصر ، منذ أقدم العصور الملكية ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف الجامعية بالاسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص . ١٦٩ .

GAUTHIER , H ; Le personnel du Dieu Mine , tome denxieme , FAO ; 1931 , p. 90 -

- سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، دراسة تاريخية للصلات والمؤثرات الحضارية بين مصر الفرعونية وحضارات البحر.

الاقامة منذ القدم في جبل مقدس في أرض "أخيتو – AKHETIOU" أو "أخيت – AKHET" هي البلاد التي تقع بعيدا عن الأرض المعروفة لدي القدماء وذلك الجبل كانت تظله حياة "حورس" ، واعتبره القدماء أقدس بقاع الأرض ، ولقد عرف "مين" أيضا بأنه "رب بونت" ، من أجل ذلك يري البعض أن تسمية "أرض الاله" وهي الأرض المقدسة ، ما هي الا مسميات أطلقها المصريون علي بلاد "بونت" نسبة لقدوم الاله منها ،[12] وأيضا من المميزات المشتركة بين مين وبلاد "بونت" أن أكواخ بلاد "بونت" – والمصورة علي جدران معبد حتشبسوت – كانت مخروطية الشكل تشبه خلية النحل ، والذي وصفه "تشرني" بقوله : "عبارة عن كوخ مخروطي لايبعد كثيرا عن شكل الأكواخ المربعة ، والتي مازال يوجد العديد منها عند القبائل الأفريقية" .

أيضا يري الكثير من الباحثين أن الموطن الأصلي لنشأة الاله "مين" هي المناطق الساحلية لجنوب البحر الأحمر ، وأنه هاجر الي مصر حاملا معه بعض خصائص طقوس عبادته الأصلية ، التي منها ما وصف به ثوره المقدس بأنه "الثور الذي جاء من البلاد الأجنبية" ، ويري الباحث أنه

- الأحمر ، رسالة دكتوراة في التاريخ القديم ، آداب الاسكندرية ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤ .
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

[12] مونتيه ، بيير ، المرجع السابق ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .
- سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .
- منصور ، منصور النوبي ، أخميم عاصمة الاقليم التاسع ، من الدولة القديمة حتي عصر الانتقال الأول ، رسالة ماجستير في الآثار المصرية ، كلية الآداب بسوهاج ، جامعة أسيوط ، ١٩٨٩ ، ص ٢٦٢ .
- CERNY , J ; Ancient Egyptian religion , London , 1952 , p . 28 .

ربما يقصد بتلك البلاد الأجنبية بلاد بونت ، ومما يؤكد ذلك منظرا لثور عثر عليه علي أحد تماثيل الاله "مين" بمعبده في "قفط" ، ولقد صور ذلك الثور بقرون هلالية الشكل واقفا علي ثلاثة تلال تشبه العلامة "خاست – h3st" أي البلاد الأجنبية ، وربما يوضح ذلك أن الاله "مين" جاء الي مصر عبر طريق قفط – القصير الممتد من النيل الي البحر الأحمر ، بينما يري البعض أنه أتي من الأقاليم الصحراوية التي قطنها الزنوج جنوبا .[١٣]

، وأيضا نلمس وجها آخر من تلك التأثيرات الحضارية المتبادلة في الناحية العقائدية بين مصر وبلاد الجزيرة العربية ، وذلك من خلال انتشار عبادة القمر الي مصر عند نهاية طريق وادي الحمامات وما يجاوره بطرق القوافل ، تلك العبادة التي كانت منتشرة آنذاك من اليمن جنوبا حتي سيناء شمالا علي طول الساحل الآسيوي ، ولقد اشتركت رموز تلك العبادة سواء في مصر أو في آسيا برمز الثور الذي يغلب علي قرونه الشكل الهلالي .[١٤]

ثالثا : مؤثرات فنية :

ووصلا بما سبق حول العلاقات الحضارية ومؤثراتها المتبادلة بين مصر وبلاد الجزيرة العربية ما نلمسه في تلك المؤثرات الفنية ، وذلك من خلال ما عثرت عليه الحفائر في المنطقة الجنوبية الغربية "اليمن" والمنطقة الشمالية الغربية من مدائن صالح حتي فلسطين ، فلقد عثر في "مأرب – الدار

[١٣] دوماس ، فرانسوا ، آلهه مصر ، ترجمة زكي سوس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص . ١٩ .

[١٤] فخري ، أحمد ، مصر الفرعونية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص . ٤٤ _ ٤٥ .
- محمد ، عبد القادر محمد ، المرجع السابق ص . ٩ ، ١٠ .
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص . ١٧٢ .
- سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، المرجع السابق ، ٢٥٤ _ ٢٥٥ .

البيضا" علي احجار تمثل عرش مصنــوع ومزخــرف بزخــارف مصريــة وعراقية ،(أنظر شكلي رقم ٢ ، ٣) وأيضا عثر في مأرب علي حجرين نقـش علي جوانبهما ما يمثل الزخرفة المعروفة منذ بداية الأســرات بـــ"واجهــة القصر" كما في الخرطوش الملكي المعروف باسم "سرخ" ومن الجدير بــالذكر أن تلك الزخرفة أصبحت في العصر الروماني مجرد زخرفة عادية وجـــدت علي العديد من المباخر في الجزيرة العربية ، وكذلك المذبح الذي من حجــر الكوارتزيت منقوشا عليه زهرة اللوتس المصرية ،[١٥] ، (أنظر شكل رقــم ٤) كما عثر علي بعض التماثيل في كلا من اليمن ومدائن صـــالح وتيمــاء ذات الطابع المصري الذي يتميز بالمستويات المستقيمة وابراز القدم اليسري الـــي الأمام ، أما الملابس فشكلت علي هيئة ازار حول النصف الأسفل بزينة حـزام في المنتصف ، كما عثر علي تمثال من البرونز يرجع تاريخه الـــي القــرن السادس ق٠م تقريبا ، يرتدي صاحبه جلد الفهد ، متشبها في تلك الهيئة بالكهنة المصرين ، كما عثر باليمن علي "جعل" يحمل اسم الملك "أمنحتــب الثــالث" وآخر لـ"حورس" وقرص الشمس من القرن السادس قبل الميلاد أيضا ، وكذا علي لوحة تحمل اسم الملك "تحتمس الثالث" [١٦](أنظر شكل رقم ٥)

---

[١٥] مهران ، محمد بيومي ، دراسات حول العرب وعلاقاتهم الدولية في العصور القديمة ، مجلة كلية اللغة العربيةو العلوم الاجتماعية ، العدد السادس ، الرياض ، ١٩٧٦ ، ص٠ ٣٣٢ ـ ٣٣٥ ٠

- محمد ، عبد القادر محمد ، المرجع السابق ص ٣٧- ٤٠ ٠
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ٠ ١٧٤ ـ ١٧٥ ٠
- TRIGGER , B.G; KEMP , B; CONNER , D ; Ancient Egypt a social history , London , Newyork , 1983 , p. 135-137.

[١٦] TRIGGER , B.G ; opcit ; p. 136 - 138.

هذا فضلا علي ماتم عرضه آنفا من أمثله فنية كالتي جـاءت علـي سكين جبل العركي ، وما نقشه أهل نقادة منذ عصور ما قبـل التـاريخ مـن نماذج فنية مختلفة ذات طابع آسيوي علي أوانيـهم وفخـارهم ، فقـط أردت الاشارة اليها بتلك الاشارة العابرة خشية الاطالة والتكرار .

رابعا : مؤثرات لغوية :

اللغة مفتاح الشعوب ولسان أهلها الصادق والشاهد علـي حضارتـها ورقيها ، لذا تعد اللغة من المصادر الهامة للتأريخ لأي دولـة خاصـة فـي دهورها القديمة ، ومن المعروف أن أهل شبه الجزيرة العربية والشام والعراق تكلموا الأكادية والبابلية والآشورية والعبرية والآرامية والفينيقية والسـريانية وكذلك العربية ، وكل هذه اللغات تنتمي الي اللغـات السـامية ، [17] واللغـة العربية تنتمي أيضا الي نفس تلك المجموعة اللغوية السامية ، [18]

ومن المعروف أيضا أنه أطلق علي مجموعة اللغـات ذات الأصـل المشترك التي استخدمها سكان شبه الجزيرة العربية وما جاورها ممن اتصلوا بصلة الدم أو بصلة الجوار والاستيطان والتجارة كما فـي بلـدان السـاحل الأفريقي لجنوب البحر الأحمر وأيضا بلدان الساحل الشمالي لأفريقية ، هـذا ولقد انبثق من تلك اللغات السامية القديمة شعبتين كبيرتين ، كانت لكل شـعبة منهما فروعهما المتعددة ، وذلك قبل أن توحد لغة القرآن الكريـم الفصحـي

- محمد ، عبد القادر محمد ، المرجع السابق ص ٤٢ - ٤٥ .
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص . ١٧٥ .

[17] محمد ، محمد عبد القادر ، المرجع السابق ، ص ٢٤ ،

[18] THACKER , T.W ; The Semitic and Egyptian Verbal Systems , Oxford , 1954 , relationship of The p. 27 .

بينهما ، كانت احداها الشعبة السامية الغربية التي شاعت بقواعدها ولهجاتها في غرب شبه الجزيرة العربية وسطها وشمالها وجنوبها وفي أغلب بلاد الشام ومصر ، وخير دليل علي الصلات القديمة بين أصول المجموعة اللغات السامية وبين الشعوب التي انبثقت منها ، ذلك التشابه بين بعض قواعد اللغة العربية وبين قواعد اللغة المصرية القديمة ، علي الرغم من اختلاف صور الكتابة بينهما، ومن المعروف أن قواعد اللغات لايمكن أن تنتقل بتجارة خاطفة أو باتصالات عارضة شأنها في ذلك شأن المفردات اللفظية ، انما ان دل علي شيء فانما يدل علي تشابها بين اللغات ووحدة الأصول بينها في معظم الأحوال وحتي وان كانت تلك الأصول بعيدة ، [19] وتتميز تلك المجموعة اللغوية السامية بميزات توحد بينها وتجعلها كتلة واحدة ، مثل اعتماد تلك المجموعة اللغوية السامية علي الحروف الصامتة وحدها ، واذا ما نظرنا الي اللغة المصرية القديمة نجدها تطبق ذلك مثال ذلك الكلمات :"نبس – nbs (نبق) ، سجم – sdm(سمع) ، قمح kmh(قمح) " ، كما أن أغلب الكلمات السامية يرجع اشتقاقه الي أصل ذا ثلاثة أحرف أو حرفين ، واذا ما نظرنا الي اللغة المصرية القديمة نجدها غالبا ما تطبق ذلك مثال "رع – Re، آمن – - Imnانثر ntr ، عنخ–cnh" كما أن الكلمات في اللغات السامية مشتقة في الأصل من أفعال ، واذا ما نظرنا الي اللغة المصرية القديمة نجدها تطبق ذلك وتستعمل نفس الصيغة كمصدر وكإسم فاعل ، مثال "شعد scd: قطع ، قاطع ، قطع" ، وأيضا ليس في اللغات السامية ادغام كلمة في أخري – في كلمة

[19] صالح ، عبد العزيز ، تاريخ شبه الجزيرة العربية في عصورها القديمة ، مكتبة الأنجلو بالقاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٦ – ٧ .

واحدة – تدل علي معني مركب من معني الكلمتين المدغمتين ، وهذا بدوره موجود في قواعد اللغة المصرية القديمة ،[20] وأخيراً فان هناك بعض القواعد النحوية في لغتنا العربية هي نفسها بالمصرية القديمة : فتاء التأنيث في المصرية القديمة هي كما في لغة الضاد "سا (ابن) ، سات (ابنه)" – "سن (أخ) ، سنت (أخت)" وكذلك واو الجماعة : "نثر (إله) ، نثرو(آلهه)" – شمس (تابع) ، شمسو (أتباع) ، وكذلك التثنية بالياء "عا (ساعد) ، عاوي (ساعدان)" ، كما أن الصفة تتبع الموصوف من حيث التأنيث والتذكير والجمع "نثرو نبو (جميع الآلهه)" ، هذا فضلا علي تقديم الفعل علي فاعله في تركيب الجملة ، وكذا ترتيب المبتدأ والخبر في الجملة الإسمية ، واستعمال واو الحال للربط بين الجمل ، هذا فضلا علي أن الضمائر المتصلة في اللغة المصرية القديمة هي نفسها الضمائر المستعملة في عربيتنا الفصحي وغيرها من القواعد المتشابهة بين العربية والمصرية القديمة[21] .

ويقول "عبد المحسن بكير" : بالرغم من أن مصر تعد ضمن كتلة الشعوب المتكلمة بالعربية ، فإنها ما تزال تحتفظ في لغة الكلام علي الأقل بأثر اللغة المصرية القديمة ، [22]ويقول الأستاذ الدكتور"عبد الحليم نور الدين" : إن القاء نظرة فاحصة علي الجوانب المختلفة للحضارة المصرية القديمة وعلي الكثير من الجوانب في حياتنا المعاصرة ، سوف نتأكد أن هناك تواصل بين

[20] دروزه ، محمد عزت ، تاريخ الجنس العربي ، الجزء الأول ، ص ۰ ١٢ ۰
- محمد ، محمد عبد القادر ، المرجع السابق ، ص ۰ ٢٥ _ ٢٦ ۰
[21] محمد ، محمد عبد القادر ، المرجع السابق ، ص ٣٢ _ ٣٣ ۰
[22] محمد ، محمد عبد القادر ، المرجع السابق ، ص ٢٦ ۰
BAKIR , A.M ; An introduction to the study of The Egyptian Language , 1978 , p. - 10-18 .

الماضي والحاضر في الكثير من تقاليدنا التي ورثناها عن أجدادنا ، وكذلك في بعض المعتقدات الدينية والعادات وتعاليم وخرفية بعض المهن ، و أن هناك بعض الأسماء "الأماكن" والمفردات التي لا زلنا نستخدمها ، والتي ترجع بأصولها للغة المصرية القديمة ، [23] والجدول التالي يوضح بعض أهم الكلمات والأماكن بالعربية وما يقابلها في اللغة المصرية القديمة :[24]

الكلمة بالعربية	مقابلها بالمصرية القديمة	إسم المكان بالعربية	مقابله بالمصرية القديمة
إبن	ibn	أخميم	Hnt-Mn
أصبع	dbc	إسنا	Snyt , t3-snyt
سيدة	st	البربا	P3 r-pr
ترعة	Itrw-c3	بنها	P3-n-nht
أخت	Iht	أسوان	swnw
أم	im	أسيوط	S3wty
بئر	B3r	حاتنوب	Ht-Nwb
بعل	Bcr	دندرة	T3-ntrt
بعلة	Bcrt	طيبة	T3-ipt
تمساح	msh	الفيوم	P3-ym
حمار	Hmr	قنا	kni

[23] نور الدين ، عبد الحليم ، اللغة المصرية القديمة ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ، ٢٢٨ .
[24] نور الدين ، عبد الحليم ، المرجع السابق ، ص، ٢٢٨ ـ ٢٤٥ .

ختم	Htm	منف	Mnf , mn-nfr
حقل	Hkl	ميت رهينة	Mit-rhnt

ولقد كانت سبأ في القرن العاشر ق.م تقريبا وما بعده ذات ثراء عظيم وصاحبة سيادة علي جنوبي بلاد العرب وشرقي أفريقيا ، وكان لها دور عظيم في نقل التجارة الي بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط وشمال بلاد العرب ، وذلك عن طريقي البر والبحر ، والسبأية إحدى لهجات اللغة اليمنية القديمة وكذلك المعينية والقتبانية والحضرمية ، واللغة اليمنية مكونة من ٢٩ حرف تكتب غلبا من اليمين الي اليسار .[٢٥]

ويسمي الخط الذى كتبت به النقوش السبأية والحميرية بـ "الخط المسند" ، وهو قلم الجنوبية العربية الخاص ، ويعد من أقدم وأبرز الأقلام السامية ، ولقد سمى ذلك الخط بالخط "المسند" لأن حروفه ترسم علي شكل خطوط مستندة علي أعمدة وهي الخطوط المستقيمة العمودية التي تصل بين كل كلمة وأخري ، ولغة ذلك الخط هي ما يطلق عليها الآن بـ "اللغة الحِميَرية" التي تمتاز بثروتها اللغوية وهي احدي اللهجات السامية .[٢٦]

SETTE , K ; Urkunde der 180dynastie , dritte ban , historisch-bio- graphische - Urkunden , Leipzig , 1907 , p . 392 .

[٢٥] نامي ، خليل يحيى ، العرب قبل الإسلام ، تاريخهم - لغاتهم - آلهتهم ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، ١٩٨٦ ، ص . ١٠٢-١٠٣ .

[٢٦] شرف الدين ، أحمد حسين ، اليمن عبر التاريخ من القرن الرابع ق.م الي القرن العشرين ، دراسة جغرافية تاريخية سياسية شاملة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٤ ، ص . ١٥٠-١٥١ .

وبالنظر الي لوحة أبجدية الخط المسند [٢٧](شكل رقم ٦) وبمقارنتها بالسطرين الأول والثاني السابقين ، إتضح للباحث معاني العديد من تلك الخطوط كالاتي :-

١ - ف ل ك س ن م / ذ ح //// / ///// / م م / ذ //// ؟؟

٢- د/ ى م / غ ن / ق ظ م س ل / ؟ ن ي ؟ /////

ويري الباحث أنه في الغالب مسند متأخر ، والكلام ليس لــه معنــي واضح ، ربما عدا كلمة "يم" في السطر الثاني التي تعبر عن البحــر ، وتلـك محاولة من الباحث لمعرفة الترجمة العربية لبعض تلك العلامات التــي عـثر عليها في وادي الحمامات ، أما السطر رقم ٣ من الشكل رقم ٦ ، فلقد حــاول الباحث ترجمتها فلم يوفق ، وربما ذلـــك الســطر يعــد أحــد الخطــوط أو المخربشات القديمة لبلاد الجزيرة العربية القديمة ، مع وجود بعض التشـــابه الطفيف بينه وبين المسند الذي يعلوه ، أما السطر رقم ٥ فيحمل لفظ التوحيـد (لا إله الا الله ممد رسول الله) كتب بالخط الكوفي مع ملاحظـــة أن بعــض الحروف متداخلة وبعضها ناقص ، وربما حدث ذلك سهوا من الكاتب القديم ٠

ويقول د٠عبد العزيز صالح في نفس السياق : " كان فيما احتفظت به الجوانب الصخرية المحيطة بطرق التجارة البرية فـــي مصــر نفســها مــن نصوص ومخربشات عربية قديمة ، خلدت ذكري بعـــض القوافـل العربيـة

[٢٧] عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ٠ ٥٤ ٠

المنتفعة بها ، مما أكد بدوره اتساع تعامل الفريقين مع بعضهما البعض عن قرب واختلاطه به ومعرفته بمسالك أرضه " [٢٨]

ويضيف د. محمد بيومي مهران أثناء حديثه عن العرب فيما قبل الاسلام : أن العرب كانوا فرعين كبيرين هم القحطانيين والعدنانيين ، وأن موجات من الفريقين كانت تأتي الي وادي النيل عبر البحر الأحمر وسيناء ، ومنها قبيلة "بلي" التي استقرت ما بين قنا والقصير ، كما تثبت النقوش وجود عرب تدميريين استقروا في مدينة قفط بمحافظة قنا منذ القرن الثاني بعد الميلاد . [٢٩]

ومن ناحية أخري وفي مقابل ذلك ترك التجار العرب القدامي بعض النقوش العربية القديمة في وادي الحمامات وقصر البنات بصحراء مصر الشرقية عبارة عن أحرف أو علامات متشابهة تماما، ولقد عرفها "جرين" بأنها نقوش سبأئية قطعت باحتراس ، وهذه النقوش العربية القديمة فضلا علي التي عثر عليها في "وادي جدامي" القريب من طريق قفط القصير تنسب الي أحد عرباء اليمن القدامي الحميريين ، ، وتلك النقوش تدل علي استخدامهم لطريق قفط – القصير بعد عبورهم للبحر الأحمر بسفنهم المحملة بالبضائع

---

[٢٨] صالح ، عبد العزيز ، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة ، عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الأول ،
الكويت ، ١٩٨٤ ، ص. ٣٢١ .

[٢٩] GREEN , F . W ; Notes on some inscriptions in the Etbai district in proceeding of the society of biblical archaeology , vol . XXXI , London , 1909 , p. 253 .

- مهران ، محمد بيومي ، المرجع السابق ص . ٤٣ ــ ٤٤ .
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص . ٥٢ ــ ٥٣ .
- شرف الدين ، أحمد حسين ، اليمن عبر التاريخ ، من القرن الرابع قبل الميلاد الي القرن العشرين ، دراسة جغرافية تاريخية سياسية شاملة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٤ ، ص. ١٥٠ ــ ١٥١ .

إلي أفريقيا ، ثم يسيرون بمحاذاة شاطئ البحر الأحمر حتى القصير ومنها إلي النيل [٣٠]

وصلا بما سبق فلقد جاء في بعض النصوص المصرية القديمة لفظ (أربايا) ربما تحريفا عن كلمة (عربية) أو (العربية) للدلالة على المنطقة القريبة من الحدود المصرية في شبه جزيرة العرب ، [٣١] وربما بدأت تظهر تلك الهوية العربية في الظهور كمجموعة بشرية لهم هوية محددة كعرب أو تحت أي اسم آخر ينتمي لأي منطقة تنتسب لشبه جزيرة العرب ، فمثلا لم يظهر في النقوش المصرية لفظ عرب أو "أرب"أو أي لفظة أخري قريبة منه طوال عهد الفراعنة ابتداءا من الألف الثالث ق٠م وحتي غزو الفرس لمصر في منتصف الألف الأول ق٠م ، رغم في الوقت الذي عرفت فيه مصر في عهد الفراعنة هؤلاء طريقها الي منطقة الهلال الخصيب في صور متعددة من العلاقات التجارية أو السياسية والعسكرية ٠ [٣٢]

خامسا : الصلات التجارية بين مصر وبونت :

لقد ارتبطت مصر ببلاد بونت بصلات تجارية عبر طريق قفط القصير منذ أقدم العصور، وأقدم ما ورد عن علاقة مصر ببلاد بونت هي البعثة التي أرسلها "ساحو رع" من الأسرة الخامسة لجلب جلود الحيوانات

---

[٣٠] سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، الجزيرة العربية مناطقها وسكانها فى النقوش القديمة فى مصر ، مصادر تاريخ الجزيرة العربية ، الكتاب الأول ، جـ ١ ، الرياض ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ ـ ٥١ ٠
- فخرى ، أحمد ، دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى القديم ، ط ٤ ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩٥ ٠
- مهران ، محمد بيومى ، الحضارة العربية القديمة ، الإسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص ٢٩٣ ـ ٢٩٥ ٠

[٣١] صالح ، عبد العزيز ، تاريخ شبه الجزيرة العربية في عصورها القديمة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩٧ ، ص ٨٠ ٠

[٣٢] يحيي ، لطفي عبد الوهاب ، العرب في العصور القديمة ، الطبعة الأولي ، مكتبة المعرفة الجامعية ، ١٩٨٨ ، ص٠ ٤٠٠-٤٠٣ ٠

والأبنوس والعاج وريش النعام والأحجار الكريمة وأنـــواع الطيــور ، كمــا ازدادت تلك الصلة في الأسرة السادسة فهاهو الملاح المصري "خنوم حوتب " يقول في تسجيلاته الخاصة أنه تردد الي سواحل بونت مع رئيســه المدعــو "تثي" احدي عشر مرة ، كما أفاد استمتاعه بما شاهد هناك [٣٣] ثــم توالــت الحملات ترسل من مصر الي بلاد "بونت" منذ عهد الأسرة الحادية عشـــر ، آخذة طريقها من ميناء "ساو- وادي جاسوس بالقرب من القصير الحاليـــة" ، ولقد كانت العلاقات التجارية المصرية بتلك البلاد ليســت بالتجــارة الحــرة المتاحة بكل الأفراد ، فالسفن ملك للفرعون ورؤساء تلك البعثــات التجاريــة كانوا يلقبون بوكلاء الفرعون أو حاملي أختامه ، أما العمال فكانوا أيضا مــن جنود الفرعون والعاملين علي خدمته وتنفيذ تعليماته ، [٣٤] ولقد جاء علي سكين جبل العركي مناظر لمراكب لها مؤخرة مرتفعة قليلا عــن الأخــري التــي بمناظر وادي الحمامات ، لذا ترجح الدراسة أن تلــك المراكــب ذات طــابع أسيوي ، ذلك نظرا الي الصلات التجارية التي كانت بين نقادة وبلاد العــرب قديما عبر طريق وادي الحمامات ، هذا فضلا علي أن تلك المراكـــب التــي وجدت في مناظر سكين جبل العركي عن شكل السفن التي كان المصريـــون

---

[٣٣] صالح ، عبد العزيز ، الشرق الأدني القديم ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، طبعة ثالثة ، ١٩٧٩ ، ص ٠ ١٣٩ ٠
- فخري ، أحمد ، دراسات في تاريخ الشرق الأدني القديم ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص٠ ٦٧ ٠
٣٤ حسن ، سليم ، موسوعة مصر القديمة ، في تاريخ الدولة الوسطي ومدنيتها وعلاقتها بالسودان والأقطار الأسيوية والعربية ، ٠
الجزء الثالث ، الهيئة المصرية العمة للكتاب ، ٢٠٠٠ ، ص ٠ ٤٢٠ - ٤٢١ ٠

القدماء يستخدمونها للإبحار الي بلاد "بونت" (أنظر شكل رقم ٧) والتي كان يطلق عليها "كينت" وهو اسم لبلدة "جبيل – بيلوص". [٣٥]

ويقول "عبد الحميد زايد" : في عهد "نب حتب رع"منتو حتب الثاني" من الأسرة الحادية عشر ظهرت أولى الخطوات لافتتاح الطريق من قفط إلى موانئ البحر الأحمر لتستطيع أن تستأنف رحلاتها إلي الجنوب ، الى أرض البخور في بونت [٣٦]، ولقد جاء على لسان الرحالة المصري القديم "حنو" في نقشه لوادي الحمامات رقم ١٤ الأسطر من من ١٠ – ١١ إذ يقول :-

" لقد أرسلني جلالته له الحياة والصحة والفلاح ، لأشيد أو لأرسل سفينة للسفر الي بلاد بونت لاحضار البخور الطازج لجلالته من حكام الأرض الحمراء، الذين يخافونه في الصحراء ، ولقد أخذت اتجاهي من قفط عبر الطريق الذي أمر به جلالته" ، أما عن بعثة الملكة "حتشبسوت حوالي ١٤٨٢ ق٠م" لبلاد بونت ، فلقد استطاع رجالات أسطولها أن يصلوا بأسطولهم التجاري الى مدرجات الكندر في الجنوب الغربي لشبه الجزيرة العربية ، والتي كانوا يعتبرونها أرض الإله التي كانت تزود آلهتهم بأطيب البخور، لذا أرادت تلك المرأة الملكة بذكائها الحاد أن يتعامل رجالاتها مع تجارها مباشرة ، موفرة

---

[٣٥] ZARINS , J ; op.cit ; p. 4 - 5 .

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، طريق قفط القصير ، ص ٠ ١٦٩ ٠

[٣٦] زايد ، عبد الحميد ، مصر الخالدة ، مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ ق٠م٠ ، دار النهضة العربية
١٩٦٦ ، ص٠ ٣٣٤، ٣٨٠ ٠

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ٠ ١٥٤ ٠

* الدلالة الصوتية لأصل النص الهيروغليفي ٠

بذلك تكاليف الوساطة فلقد جاء بعض النصوص عنها علي معبدهـا بـالدير البحري بالبر الغربي بالأقصر :

skdwt m w3d-wr ssp tp w3t nfrt r t3
ntr wdi r-t3 m htp r pwnt .*

سقدوت لم واج – ور شسب تب وات نفرت آر تا
نثر وجي آر– تا لم حتب آر بونت •

"الابحار في الأخضر العظيم – البحر الأحمر– آخذا بداية الطريق الأمن تجـاه أرض الاله ، الابحار بسلام الي أرض بونت " ،[٣٧] أيضا تم العثور علي نـص مصري قديم يؤرخ بالعام ٣٢ من عهد الملك "تحتمـس الثـالث" ١٤٥٨ ق٠م تقريبا يسجل وصول وفد من تجار "جنبيتيين" من جنوب شبه الجزيرة العربيـة حاملين تجارتهم من اللادن والكندر والمر والبخور لتسويقها في مصر [٣٨]، ونستنتج مما تقدم ما يشير على دور وادي الحمامات كممر للصلات التجارية القادمة الى مصر من بلاد الساحل الآسيوي عن طريق البحر الأحمـر ، اذ كان بمثابة حلقة اتصال من النيل حتي "مويس هيرموس" علي شاطيء البحـر الأحمر ، تأخذ السفن المصرية مسلكها الي بلاد بونت

سادسا : المر"اللبان" كأهم منتجات بلاد بونت :

[٣٧] COUYAT , MM.J. et MONTET , P ; Les Inscriptions Hieroglyphiqus et Hieratiques du Ouadi Hammamat , Le Caire imprimerie linstitut Francais d archeologie orientale , 1912 , p. 82-83.
BREASTED , J . H ; Ancient records of Egypt , historical documents , vol. 1 , the first to the seveneenth dynasties , The University of Chicago , Illinois , & 427-433 .

[٣٨] صالح ، عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص٠ ٤١ •

تردد كثيرا في النصوص المصرية القديمة لفظ " عنتيو– cntyw" ولقد مثلت تجارة المر "اللبان" أهم صادرات بلاد بونت والشاطيء الشمالي للصومال لبلاد النيل ، وذلك نظرا لما كان له من أهمية قصوى عند القدماء المصريين ، ولو نظرنا الي تسمية نجدها بالعربية لبان ذكر ، كندروس – chandros باليونانية ، وبخور أو طوس أو بستح بالفارسية ، [٣٩] والمر أو اللبان عبارة عن مادة صمغية تحتوي علي مادة فعالة حمراء اللون تميل اللون البني أو المصفر قليلا ، ذات طعم شديد المرارة ذا رائحة عطرية ، تستخرج تلك المادة من سيقان بعض النباتات الطبية مثل نبات "كوميفيرامولطول" ، وشجرة اللبان "المر" يصل طولها الي ستة أمتار تقريبا ولها قلف ورقي وأوراقها متقابلة مركبة ذات زهرات صغيرة تنمو علي سفوح الجبال كما في الصومال وجنوب شبه الجزيرة العربية "[٤٠].

أما عن كيفية استخراجه فذلك بعمل شقوق في جزوع أشجار المر، فتظهر مادة اللبان البيضاء اللون باصفرار ، لكنة ما تلبث أن تجمد عند جفافها ويدكن لونها آخذة شكل الحبيبات الصغيرة ذات اللون الأصفر والرائحة العطرية بطعم مر .[٤١]

[٣٩] عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص. ١٥٦ – ١٥٧ .
- البتنانوني ، كمال الدين حسن ، أسرار التداوي بالعقار بين العلم الحديث والعطار ، الكويت مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، ادارة
التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠ ، ص. ١٢٩ .

[٤٠] البتنانوني ، كمال الدين حسن ، المرجع السابق ، ص. ١٢٩ .
[٤١] عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص. ١٥٧ .
- البتنانوني ، كمال الدين حسن ، المرجع السابق ، ص. ١٢٧ - ١٣١ .

أما عن استعمالاته فلقد أمدتنا برديتي "إيرس وإدون" الطبيتين بالكثير من المعلومات المتعلقة بعلم المداوتة وفن الشفاء عند القدماء المصريين ، فلقد كان يستخدم لعلاج لأمراض الزور ، وذلك مما جاء في أحد النصوص الهيروغليفية ما ترجمته "ولقد كتب ذلك بالبخور أو اللبان ، علي طوق من حزام من الكتان ، ثم ألصق ذلك علي زور الرجل" ، ايضا استخدم في المساعدة علي تدفق الدم ، لما جاء في أحد النصوص الهيروغليفية أيضا ماترجمته "ولتدفق الدم يعمل الآتي يخلط كلا من الزيت مع دهان للعين مع البخور الطيب النقي ، ثم يدهن بالخليط العضو ...." وأيضا كان يستخدم البخور المحروق لدي السيدات خصيصا لإزالة رائحة العرق بأن يعرضن أجسادهن للدخان الكثيف لهذا البخور ، أيضا من أهم استخدامات المر كان في عملية التحنيط ، إذ كان يستخدم بعد اخراج الأحشاء من جوف المتوفي ةغسلها وتطهيرها ، ثم يملأ جوف المتوفي بعد ذلك بالمر النقي المسحوق والمضاف اليه عسل النحل والزيوت المختلفة والطيوب ".[٤٢]

ولا يزال اللبان يستخدم في عصرنا الحديث في كل ما سبق- عدا التحنيط – وفي علاج التهابات الأغشية المخاطية والقرح التي تصيب البلعوم وفي صنع بعض الأدوية التي تعطي عن طريق الفم ، وكعلاج للسعال والربو ، وفي صنع مساحيق الوجه كما يصفي الصوت ، كما أنه مفيد لاحتقان

[٤٢] SOBHY , .M.D ; Remains of Ancient Egyptian Medicine in modern Domestic tretment , Bulletin de L institute D Egypte , tome XX , session 1937 ,1938 , Le Caire imprimerie de L institute Francais D Archeologie Orientale , 1913 , p. 9-10 .

اللسان ولزيادة الحفظ وجلاء الذهن وعدم النسيان ، كما يستخدم في صنع البخور والعطور لرائحته الزكية العطرة ،[٤٣] ومما يؤيد أن للمر رائحة زكية عاطرة ما جاء في حوار شخص يدعي "تسو" من الأسرة الثامنة مع روحه ، مذكرا إياها بفكرة الخلود ومحببا إياها في الموت بقوله : "مرحبا بالموت ! ... إنني أشم رائحته الزكية التي كرائحة المر ... وأسعد به كما يسعد المرء بريح الشمال حين يجلس تحت الشراع " .[٤٤]

سابعا : محاولة تحديد موقع بلاد بونت :

ومن المعروف أن بلاد بونت من أهم المناطق التي اقترن اسمها بتجارة مصر القديمة مع الساحل الآسيوي للبحر الأحمر ، وإن كانت بلاد بونت تمثل مشكلة حقيقية ، ولقد بحثت فيما اعتمد عليه العلماء في تحديد موقع بلاد بونت من عدة محاور رئيسية منها الأصل اللغوي لكلمة "بونت" ، النقوش التي التي توضح معالم تلك البلاد ، السمات الشخصية لسكان بلاد بونت ، الهدايا التي كان يحملها سكان تلك المناطق ، أنواع النباتات والحيوانات التي كانت موجودة بتلك المنطقة ، أشكال منازلهم ، هذا فضلا علي ذلك بحثت في جغرافية تلك المناطق كما جاء وصفها في الشواهد الأثرية المختلفة في المناطق المشتبه أن تكون هي بلاد بونت في فترة ما . فلقد تباينت آراء العلماء حول تحديد موقعا ، فيري "ويجال" انها تقع بالقرب

[٤٣] عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .
- البتانوني ، كمال الدين حسن ، المرجع السابق ، ص ١٢٠ .
[٤٤] ابراهيم ، نجيب ميخائيل ، المرجع السابق ، ص ٢٧٦ – ٢٧٧ .

من مكان غير محدد يدعي "سواكن" [٤٥]، أما "جاردنر" فيري أنها تقع علي الشاطيء الافريقي المقابل لـ"عدن" [٤٦]، بينما يري "مونتييه" بأنها تقع خلف باب المندب علي الساحل الصومالي وساحل بلاد العرب الذي يواجهها حيث توجد مدرجات الصمغ والبخور [٤٧]، أما "ليبلين" فيرجعها الي جنوب شبه الجزيرة العربية [٤٨]، أما "سليم حسن" فيقول : لايجدر بنا أن نشحذ القريحة في تعيين موقع بلاد بونت ، إذ لم يعنوا هم أنفسهم بضبط أو تحديد موقعها ، لأنها كانت عندهم من الأماكن التي يحيط بها الغموض والخيال والرهبة ، ولا غرابة في ذلك فلقد كانوا يعتقدونها أماكن مقدسة نشأت فيه آلهتهم [٤٩]، أما الأستاذ الدكتور : "لويزا بونجراني*" فتري أنها لم تكن لـ"بونت" مكان محدد في الدولة القديمة ، وكان يطلق عليها " يام" ، وتعتقد أنها تقع الي الشمال الغربي من الخرطوم ، وأما في الدولة الوسطي فلقد نظمت رحلات من القصير الي بلاد بونت بالسفن ، وبالتالي يكون الرأي بأن "بونت" قد تغير مكانها بمرور الزمن ، لأن بلاد بونت كانت آخر الحدود التي عرفها

---

[٤٥] WEIGAL , A.E.P ; op.cit ; p. 49 .

[٤٦] جاردنر ، ألن ، مصر الفراعنة ، مترجم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٣ ، ص ٠ ٥٤ ٠
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٥٢ ٠

[٤٧] مونتييه ، بيير ، الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقس منصور ، مراجعة عبد الحميد الدواخلي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ٠ ٢٤٨ ٠

[٤٨] سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، المرجع السابق ، ص ٠ ٢٩ ـ ٣١ ٠
- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ٠ ١٥٢ ٠

[٤٩] حسن ، سليم ، المرجع السابق ، ص ٠ ٢٤٨ ٠

* عميدة معهد آثار النوبة بروما ، ولها حفائر بمنطقة البحر الأحمر ضمن البعثة الايطالية ، وهذه المعلومة من خلال محاضرة لها أثناء زيارتي الميدانية لطريق قفط القصير ٠

المصريون ، حتي أنها لقبت بـ"أرض الآلهه" ، أما الأستاذ الدكتور : "عبد العزيز صالح" فيزكي الرأي الذي ينادي بأنها بالعروض الجغرافية للصومال وأرتيريا ، وكذلك يؤيد الرأي الذي ينادي بأنها في جنوب شبه الجزيرة العربية القديمة ، وإن كان قصر رأيه هذا علي عصور معينة وليس بصفة مطلقة تنسحب علي مختلف العصور ٠ [٥٠]

بينما يري الأستاذ الدكتور عبدالمنعم عبد الحليم رأيا مؤيدا لـ "كتشن " [٥١] Kitchen بأن بلاد بونت بالمنطقة الممتدة من بورسودان الى شمال أريتريا على ساحل الصومال ولقد عارض برأيه هذا رأي "هيرتسوج " Herzog [٥٢] الذي رأي ان بلاد بونت تقع في المنطقة السودانية المتاخمة للحبشة على النيل الأبيض والنيل الأزرق ، وأن المصريين لم يصلوا الى بلاد بونت عن طريق البحر بل عن طريق النيل ، ثم أضاف "كتشن" Kitchen تعديلا على رأيه السابق بأن بلاد بونت كانت تقع على النيل الأبيض ولكنها كانت تمتد شرقا حتى ساحل البحر الأحمر، و ذلك بالمقارنة بين أشكال أكواخ أهالي بلاد

---

[٥٠] صالح ، عبد العزيز ، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة ، عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الأول ،
الكويت ، ١٩٨٤ ، ص٠ ٢٩٩ ٠

[٥١] KITCHEN , K ; Punt and how to get there in Orientalia 40 , 1971 , p. 1888 .

- عبد المنعم ، عبد الحليم ، مقالة في جمعية الآثار بالاسكندرية ، ١٩٧٤ ٠

[٥٢] HERZOG , R ; Punt in abhandlungeg des Deutschen archaologischen institutes Kairo , 6 , 1968 , p. 29 .

بونت وبين الأكواخ الحالية في مناطق النيل الأعلى كالدنكا والبونجو، في حين أن "كرال " Krall كان أول من نادى بأن بلاد بونت تقع في المنطقة الممتدة من سواكن الى مصوع ، ، والذي قال ان المصريين يستخدمون الصمغ العربي في البخور "[٥٣]

أما الأستاذ الدكتور: "أحمد الصاوي" فيري أنها حول باب المندب شرقا وغربا ، بمعني جنوب اليمن في المنطقة الآسيوية وما يقابله غربا في الساحل الافريقي، حيث كانت الأجناس في هذه المنطقة يغلب عليها الجنس الحامي ، بينما يري الأستاذ الدكتور: "أبو العيون بركات" [٥٤] أنها كانت في الدولة الوسطي والحديثة تقع في بلاد اليمن ، ولو نظرنا الي ملامح أهل بلاد بونت نجدها صورت بالملامح الآسيوية ، وكذلك تصوير اللحية التي يمتاز بها أهل هذه المنطقة وما يزالون يحافظون عليها الى وقتنا الحاضر ، الأمر الذي يرجع لانتمائهم الي أهل جنوب الجزيرة العربية (اليمن) بملامحهم الآسيوية ، أيضا تصوير أهل بلاد بونت وهم يضعون الخنجر في وسطهم أمام الخصر، وهو نفس الخنجر المعروف حاليا بالخنجر اليمني ، و مازال أهل تلك المنطقة يحافظون علي اللحية والخنجر رغم مضي آلاف السنين .

---

[٥٣] Krall, J ; Studien Zur Geschichte des AltenAegypten IV, "Das , Land Punit" Wien, 1890 , p. 123 .

[٥٤] بركات ، أبو العيون ، بونت بين المصادر العربية والمصادر المصرية ، مجلة اليمن الجديد ، ١٩٨٧ ، ص. ٢٣ - ٢٥ .

أما المؤرخ الإغريقي "هيردوت" فيري أن موقع بلاد بونت علي ساحل الصومال، كما عرف أهلها بأنهم لا يختلفون في سحناتهم علي المصريين ، مستندا في ذلك علي صورهم ومناظرهم التي في نقشت علي معبد الدير البحري للملكة حتشبسوت والتي تصف رحلتها الي تلك البلاد ،[55] حيث نرى في الصف الأول لتلك المناظر الخاصة بتلك البعثة الي بلاد بونت بمعبد الملكة حتشبسوت مناظر الوفود القادمة من بلاد بونت حاملة معها هداياها، ، ونرى المصريين ينقلون شتلات من نبات الكندر (اللبان) بغية زراعته كرغبة الملكة ، ولكن يبدو أن زراعته لم تنجح في مصر ربما لاختلاف جغرافية وتضاريس البيئات أوالمناخ ، ومع ذلك يبدو أنه لم يهمل تماما فقد عثر على نبات من هذه الفصيلة في مقبرة رخميرع ، [56]

بعد عرضنا الموجز لأهم الأراء التي دارت حول تحديد موقع بلاد بونت ، فان الباحث يري ترجيح ما جاء به "سليم حسن" ، ومما يؤيد ذلك الترجيح أن لو كانت بلاد بونت في مكان واحد لكانت وارداتها واحدة ، اما اذا كانت الواردات مختلفة فبالتالي سيكون الموقع مختلف وغير محدد تماما ، ولو نظرنا الي واردات بونت المصورة في مناظر معبد الملكة حتشبسوت بالبر الغربي بالأقصر سنجد من بينها البخور والأبنوس والزراف ،

---

[55] بدوي ، و خفاجة ، محمد صقر ، هيردوت يتحدث عن مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٥٩ ـ ٦٠ .

[56] Davies, Painting from the Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes, New York 1935, P.1.1 .

بينما من ناحية أخري نجد أن أحد المسافرين من عهد الملك بيبي الثاني" من الأسرة السادسة جلب معه قزما من بلاد بونت ، وربما ذلك يؤيد أن لـ"بونت" مواقع مختلفة علي مر العصور ، هذا من ناحية تغيرموقع بلاد بونت أو عدم توحده علي مر العصور، ومن ناحية أخرى ونظرا لوصف ، القدماء لهذه البلاد بأنها مناطق غامضة ومقدسة نشأت فيها آلهتهم لذا لقبوها بأرض الآلهة ووصفوها بأنها مناطق بعيدة جدا حيث كانت بالنسبة للمصريين القدماء أخر الحدود التي يعرفونها ، وبناءا عليه ووفقا لما أتيح للباحث من مصادر ومعلومات موثقة وفقا لما تم عرضه من آراء مختلفة ، فإن الدراسة تري أنها كانت تقع في المنطقة ما بين جنوب شبه جزيرة العرب الملاصق لليمن الحالي حتى باب المندب وخليج عدن (تحديدا غرب صنعاء وتهامة اليمن علي ساحل البحر الأحمر) باليمن الحالي، وذلك في الدولتين الوسطي والحديثة ، حيث كانت مدرجات الصمغ والبخور، حيث طبيعة الأرض حاليا ليست مسطحة أو منبسطة أنما عبارة عن أحواض يعل بعضها البعض فيما يشبه المدرجات التي صورت ضمن مناظر رحلة بعثة الملكة حتشبسوت الي تلك البلاد. ، وذلك استنادا الي ما جاء بالنصوص المصاحبة المدونة داخل رسم الخيمة التي كان يتم فيها تبادل السلع والمنتجات التجارية مع أهل بلاد بونت ، التي جاء بها : "نصبت خيمة الرسول الملكي ومعه جيشه بين مدرجات البخور في بونت على شاطيء البحر" [٥٧]. الأمر الذي نستخلص منه الي ترجيح وجود أشجار البخور قرب ساحل البحر الأحمر .

---

[٥٧] Herzog , R ;

ومن ناحية أخري لو نظرنا الي جغرافية تلك المنطقة وخاصة في المنطقة التي تنتشر فيها زراعة المدرجات في مناطق المرتفعات بغرب صنعاء بجمهورية اليمن الحالية ، لوجدناها تشبه المدرجات المصورة علي جدران معبد الدير البحري للملكة حتشبسوت والتي تصف رحلة بعثتها الي بلاد بونت ، حيث حول الانسان اليمني السفوح الغربية لمرتفعات اليمن الي مدرجات لزراعة محصول اليمن ، وتلك المرتفعات يتراوح متوسط ارتفاعها ما بين ٧٠٠٠ الي ١٠٠٠٠ قدم ، وتحوي أعلي قمم لها غرب صنعاء بارتفاع يصل الي ١٤٠٠٠ قدم ، بينما يتدرج انحدار الهضبة اليمنية نحو الشرق ويزداد انحدارها نحو الغرب الي السهل الساحلي أو الي "تهامة اليمن" [٥٨] ،

ولو تتبعنا تحركات الأقزام جغرافيا يتضح أنهم وصلوا الي أفريقية عن طريق باب المندب ، وربما كان موطنهم الجزر التي بالمحيط الهندي بالمناطق الاستوائية ، ومن باب المندب تفرق الأقزام جنوبا لوفرة النباتات والأمطار ولأن هضبة أثيوبية حالت دون توسعهم شمالا ، وعندما قدم الزنوج من طريق باب المندب ومن نفس الطريق الذي استخدمه الأقزام للوصول الي أفريقية ، اضطر الأقزام الي الإنزواء في الغابات علي حدود "الكنغو" ، ويقيم الأقزام حاليا عند حدود "زائير" الكنغو الحالية مع أوغندا ، ويعيشون في مناطق معزولة ، [٥٩] الأمر الذي نستنتج منه فضلا علي ما جاء بالنقش السابق

Op. Cit , P. 30.

[٥٨] أبو العلا ، محمود طه ، جغرافية شبه جزيرة العرب ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩٦ ، ص، ٣٨ ، ٢٤١ ،

[٥٩] موسي ، علي و العمادي ، محمد ، جغرافية القارات ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٩٢ ، ص، ٤٠٦ ،

الذي من عهد الملك بيبي الثاني أن بلاد بونت كانت في الدولة القديمة في منطقة اليمن حول باب المندب لنشأة الأقزام باديء الأمر بجزر المحيط الهندي ، والتي من هذه الجزر انتقلوا عبر باب المندب الي القارة الأفريقية ومنها الي الصومال وأثيوبيا والكنغو وزائير .

ثامنا : الصلات التجارية بين مصر القديمة وبعض مدن بلاد العرب القديمة الأخري :-

كما نعلم لم تكن مدن بلاد العرب القديمة بمعزل عن دول و مدن الجوار ، رغم قسوة ظروفها الطبيعية واتساع كتلة الصحاري بها ، فلقد قامت بين مصر القديمة وبعض مدن بلاد العرب القديمة صلات حضارية وتجارية ، فكما نعلم أن التجارة لعبت دورا لا يستهان به بين مصر وبلاد الساحل الأسيوي للبحر الأحمر ، ولقد كانت هناك علاقات تجارية بين شبه جزيرة العرب وأطرافها المجاورة مع مصر ، وساعد علي ذلك الموقع المتوسط لبلاد العرب القديمة من حيث المناطق المناخية والنباتية في العالم القديم. هذا فضلا علي امتلاك البدو وسيلة المواصلات الصحراوية المتمثلة في الجمل ، لذا كانت التجارة وسيلة ممتازة لمبادلة محاصيله والتربح ، وفي نفس الوقت يشبع رغبته البدوية في الترحال والتنقل كالتي كان يقوم بها بطبعه هائما علي وجهه الي حواف الصحراء جريا وراء مناطق الماء والعشب والكلأ ، ثم ما لبثت أن اتسعت تلك التجارة وأصبحت تجارة رائجة بين جنوب غرب شبه الجزيرة العربية وجنوبها ، وبينها وبين بلاد الخصيب ومصر ودول شرق البحر المتوسط من ناحية أخري ، وهكذا توفر لإنسان بلاد العرب القديمة كلا من

مناطق الإنتاج- المتمثلة في أراضيه وما جاورها - ومناطق الاستهلاك - المتمثلة في بلاد الهلال الخصيب ومصر- كما توافر له مهنة جديدة ألا وهي الوساطة في هذه التجارة بمعاونة ما يمتلكه من ابل في نقل التجارة البرية بين سواحل المحيط الهندي وسواحل شرق أفريقية من ناحية ، وبين ضفاف الفرات في العراق وسواحل البحر المتوسط في الشام وحدود مصر الشمالية الشرقية من ناحية أخري ، وربما ساعدهم في ذلك وفي الوقت نفسه شيئا مما أضفته علي بيئته الصحراوية الرحبة من صفاء للذهن وتوقد للقريحة ، ومن ناحية أخري أصبح جنوب وجنوب غرب الجزيرة العربية مركزا لانطلاق القوافل التجارية الي الشمال عبر مكة المكرمة ويثرب المنورة ، حتي الساحل الشرقي للبحر الأحمر، ومنه الي مصر عبر خليج العقبة ، كما انطلقت قوافل أخري من نفس المكان - جنوب وجنوب غرب الجزيرة العربية - طرق ودروب صحراوية أخري لنقل التجارة الي غرب شبه الجزيرة العربية وجنوبها وشمالها الغربي .[٦٠]

وكما ذكرنا أنه كانت هناك تجارة رابحة ما بين جنوب غرب الجزيرة العربية وجنوبها ، وبين مصر ودول شرق البحر الأبيض المتوسط من جهة أخري الأمر الذي استوجب وجود حلقات اتصال ما بين مناطق الانتاج وأسواق الاستهلاك ، ومن أهم طرق جنوب الجزيرة العربية القديمة التجارية -:

[٦٠] مهران ، محمد بيومي ، المرجع السابق ، ص . ١٣٤ - ١٣٥ ، ١٥٧ .

الطريق الجنوبي الشمالي الذي يبدأ من عدن وقنا ببلاد اليمن فمأرب فنجران فالطائف فمكة ويثرب فالعلا فمدائن صالح ، ثم يتشعب ذلك الطريق ليتجه درب منه الي تيماء صوب العراق ، بينما يستمر الدرب الآخر من هذا الطريق في نفس الاتجاه حتي البتراء ومنها الي غزة فالشام فمصر .

طريق مأرب – جرها والذي يبدأ صوب نجران ، فالشمال الشرقي في وادي الدواسر ، مرورا بقرية الفاو ، فالأفلاج فاليمامة فواحة الهفوف فجرها علي ساحل الخليج العربي .

الي جانب طريق جرها البتراء ، والطريق الذي يبدأ من الخليج العربي في اتجاه العراق وبلاد الشام ، وأخيرا الطريق الذي يبدأ من حضرموت وعمان متجها الي اليمامة ومنها الي بلاد الشام والعراق .[61]

ولقد حرص المصريون القدماء علي جلب المنتجات التالية من تلك المناطق : الأخشاب العطرية والقرفة والزراف والبخور والصمغ والأبنوس والعاج وجلود الفهد الأصداف والريش والتوابل والمر وسن الفيل وأشجار الكمون والكحل وأشجار أخري غير معروفة تدعي "إحموت" .[62]

[61] مهران ، محمد بيومي مهران ، دراسات في تاريخ العرب القديم ، دار المعرفة الجامعية بالاسكندرية ، ١٩٧٥، ص، ١٣٤ – ١٣٦ .

[62] عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص، ١٥١.

- GOYON , G Nouvelles inscriptions rupestres du Wadi Hammamat ourrage puplie avec le Concours du centere nationale du la recherché scientifique , imprimerie nationale , librairie D,amerique et d orient adrien maisonneuve , Paris , 1957 , p. 51 .

- WEIGAL , A.E.P ; A Guid to The Upper Egyptian Deserts , William Blackood and sons , Edinburgh and London , 1913 , p. 49 .

ومن ناحية أخري وفي سياق لتصال مصر ببلاد العرب فيمـــا قبـل الأسرات ، تلك الفترة التي شهدت اتصالات تجارية واسعة ، ساعدت علي نقل المؤثرات الحضارية عبر البحر الأحمر وطريق وادي الحمامات ، ومن بيــن تلك المؤثرات الحضارية المتبادلة بين مصر وبلاد العرب ما عثر عليه بوادي الحمامات علي آثار ترجع الي عصر البداري ونقادة الأولي تشير بوضوح الي ذلك الاتصال القديم والتبادل الحضاري بين دول الشرق القديم وخاصة في تلك البلاد ، وفي مقابل ذلك عثر علي الفخار النقادي المزخرف برسوم تشابه مـــا رسم علي فخار حضارة غرب آسيا ، وبمقارنة شكل المراكب التـــي وجـــدت علي سكين جبل العركي بنظيرتها التي وجدت علي صخور وادي الحمامـــات نجد أن مراكب سكين جبل العركي لها مؤخرة مرتفعة قليلا عن الأخري التـــي بمناظر وادي الحمامات ، لذا ترجح الدراسة أن تلـــك المراكـــب ذات طـــابع أسيوي ، ذلك نظرا الي الصلات التجارية التي كانت بين نقادة وبلاد العـــرب قديما عبر طريق وادي الحمامات ، الأمر الذي ظهر أثره الفني جليا في الفـــن النقادي الممثل في رسم مناظر لتلك المراكب الآسيوية علي أوانيـــها وعلـــي صخور وادي الحمامات ، [٦٣]ومن ناحية أخري فلقد أظهرت حفائر "ديبينو" في

- NAVILLE , J ; The Temle of Deir El Bahari , London , 1898 , vol. III , pl. XXIV .

[٦٣] ZARINS , J ; Perliminoary report on the 1983 - 1984 seasons , new perspectives on The Eastern Egyptian Desert , department of sociology anthropology and social

work southwest Missouri State University , January 25 , 1986 , p. 4 -5 .

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

منطقة وادي الحمامات وآبار اللقيطة عن ظهور قري مختلفة تنتمي الي عصور ما قبل الأسرات ، وتلك القري توحي باحتمالية وجود علاقة بينها وبين البقايا الخزفية النيوليثية التي وجدت في سيناء وغرب الجزيرة العربية ، وذلك فضلا علي أن "زارينس" يري أن النقوش الصخرية بوادي الحمامات مشابهة بتلك التي بالوديان الصخرية وجبال السعودية المواجهة لجبال البحر الأحمر[٦٤] .

ومن ناحية أخري فلقد كانت الامبراطورية اليونانية والرومانية ذات نشاط عظيم من الناحية التجارية خاصة في البحر الأحمر وجنوب شبه الجزيرة العربية والهند ، فلقد تطلعت تلك الامبراطوريات الي احتكار الطريق التجاري عبر البحر الأحمر للتخلص بذلك من الاعتماد علي وسطاء العرب من التجار اليمنين والحضرمين ، ولقد كان ميناء "لويكة" أهم المواني التجارية علي سواحل الحجاز في عهودهم ،[٦٥] ومن الواردات في تلك العصور من جنوب الجزيرة العربية اللبان والمر واللؤلؤ والصمغ الراتنجي الشبيه بالمر والذي كان يستخدم في الطقوس الجنائزية ، وكذلك الجزع العقيقي ، في حين كان يصدر من مصر الي تلك البلاد الزجاج والبرونز والأقمشة والذهب ، الأمر الذي أوجد العديد من المؤثرات الحضارية المتبادلة بين مصر وبلاد الجزيرة العربية القديمة في ذلك العهد .[٦٦]

---

[٦٤] ZARINS , J ; op.cit ; p. 4 - 5 .

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، طريق قفط القصير ، ص ، ١٧١ .

[٦٥] سالم ، السيد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص ، ١٨٣ .

[٦٦] ZITTERKOFF , R .E ; and SIDEBOTHAM , S ; Stations and towers on Quseir-nile road , JEA ; 75 , 1989 , p. 1 , 13 , 14 .

ولقد اهتم البطالمة اهتماما خاصا بالتجارة مع أفريقية وبـــلاد العـــرب القديمة وكذا بلاد الهند ، وتدلنا الشواهد علي أن فترة حكم كلاً من "بطلميـــوس الأول-سوتير" و"بطلميوس الثاني-فيلادلفوس" استوردت العديد من النباتـــــات والمواد العطرية (الطيوب) والمر واللبان والكاسيا والبخور من تلك المناطق ، ومن أجل هذا أقام بطلميوس فيلادلفوس بعض المواني علي الساحل المصـــوي للبحر الأحمر، وربطوها بمواني أخري علي النيل عبر طرق صحراوية يؤمن حمايتها وحراستها حراس للمراقبة وحفظ النظام هناك ،، ، ولقد كان مينــــــاء "لويكة" أهم المواني التجارية علي سواحل الحجاز في أيام البطالمة ، ومن هذا الميناء كانت السفن تصل الي الساحل المصري لتفرغ حمولتها ، ثم تنقل عـبر القوافل البرية أو بالسفن عبر القناة القديمة الموصلة بين النيل والبحر الأحمـــر .[٦٧]

أ- علاقة مصر بحمير :

وفي عهد الدولة الحميرية كانت الحملـــة الرومانيـــة عـــام ٢٤ ق.م المعروفة بحملة "اليوس جالوس"حاكم مصر الرومانية آنذاك ، بهدف الاستيلاء علي طرق التجارة التي كان يحتكرها ملوك سبأ وكذا ثروات اليمن والأطراف الجنوبية لشبه الجزيرة العربية ، فضلا علي رغبتهم في تطهير البحر الأحمـــر من قراصنة التجارة ، ولقد اعتمد جالوس هذا في حملته علي مساعدة الأنبـــاط ، وكان ذلك في عهد ملك الأنباط "عبادة الثاني" ، الذي وعد الرومان بتقديـــــم كافة المساعدات لذلك الأمر ، كما دفع بوزيره صـــــالح "سـابليوس" تحـــت

- عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ، ص . ١٥٨ _ ١٥٩ .

[٦٧] عصفور ، محمد أبو المحاسن ، معالم تاريخ الشرق الأدنى القديم ، الاسكندرية ، ١٩٦٨ ، ص . ٦٥ .

تصرفهم وليكون دليلا لهم أو عينا لهم في بلاد العرب القديمة ، ويذكر "سترابون" أن تلك الحملة خرجت من ميناء "لويكه كومه" ميناء الأنباط – المعتقد أنه الحوراء – ثم سلكت الطريق البري عبر الحجاز، ثم وصلت الي "مارسيا" بامارة نجران ، ويقال أنه بعد ستة أشهر تعرض الجند خلالهاالأمراض وأوبئة فضلا علي متاعب لاحصر لها ، بسبب وعورة الطريق، الأمر الذي دفع بالحملة بالعودة الي مصر مرة أخري عن طريق نجران ، بعد أن فقد قائد الحملة معظم رجاله من جراء الجوع والمرض ، وهكذا نجد أن الحملة الرومانية أخفقت وأصيب رجالها بكارثة ، القي الرومان بتبعية ذلك الأمر علي عاتق الوزير النبطي "صالح" الذي اتهم بالخيانة وسوء المشورة مما ساعد علي إهلاك الجند الجند الرومان ، الأمر الذي اضطرهم الي العدول عن خطتهم في فتح جزيرة العرب .[٦٨]

ب – علاقة مصر بسبأ :

لقد كان لسبأ في عصر الملكية أسطولها التجاري الكبير الذي كان يزود المعابد المصرية بالبخور والطيوب من جنوب الجزيرة العربية ، ولكن سرعان ما أخذ ذلك المركزي السبأي التجاري في الاضمحلال منذ أن عمل البطالمة في مصر علي احتكار التجارة الشرقية ، وبذلك فقد السبأيين سيطرتهم علي البحر الأحمر وسواحل أفريقية ، بعد أن انتقلت التجارة البحرية التي كانوا يمارسونها الي اليونان والرومان وخاصة بعد افتتاح الخط الملاحي

[٦٨] سالم ، السيد عبد العزيز ، دراسات في تاريخ العرب ، الجزء الأول ، عصر ما قبل الاسلام ، الاسكندرية ١٩٦٧ ، ص. ٢٢٧ – ٢٣٦ .
- سالم ، السيد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص. ١٨٣ .

بين خليج السويس والهند ، ولقد لعبت مدينة الاسكندرية وتجارها دورا هاما في بعث ذلك النشاط البحري والتجاري الهام بحكم موقعها علي البحر الأبيض المتوسط واتصالها بالبحر الأحمر عن طريق قناة نيلية ، كما فقد السبئيون السيطرة علي طريق البخور [٦٩]

جـ - : علاقة مصر بمعين :

في جنوب بلاد العرب كانت تقع دولة معين في منطقة الجوف بين نجران وحضرموت ، ومعين هذه من الدول العربية الجنوبية الأولي التي نستطيع أن نلمح بعضا من ملامحها وسط الضباب الكثيف الذي يكتنف تاريخ بلاد العرب القديم ، وبالرغم من أن الشعب المعيني شعب عربي جنوبي بحكم دولتهم التي نشأت في جنوب بلاد العرب ، الا أنهم إنتشروا في شمال بلاد العرب ، بل أن هناك من يذهب الي أن نفوذهم قد امتد حتي الخليج العربي شرقا وغزة غربا ، كما أن علاقاتهم التجارية امتدت الي مصر ، ومما يؤكد ذلك العثور علي كتابات معينية يرجع بعضها الي عصر "قمبيز" وبعضها الآخر الي عصر البطالمة في منطقة الجيزة وقصر البنات بالقرب من القصير عند منتصف وادي الحمامات ، وكذلك في منطقة إدفو بمحافظة أسوان ، فلقد كانت معين تحكم في فترات ازدهارها المنطقة التي تعرف الآن من الحجاز حتي فلسطين ، ولقد عرفت معين بنشاطها التجاري أكثر من نشاطها العسكري ، وربما ذلك ما يوضح مدي العلاقة التجارية التي كانت آنذاك بين الدولة المعينية والمصرية القديمة .[٧٠]

---

[٦٩] نصحي ، ابراهيم ، مصر في عصر البطالمة . القاهرة . ١٩٦٢ ، ص ٣٤-٣٥ .
[٧٠] علي ، جواد . المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام . الجزء الثالث . ١٩٦٩ ، ص ٢١١ - ٢١٤ .

ومما يدل علي تعامل تجار دولة "معين" بدور الوساطة التجارية بين بلادهم ومصر القديمة ، ذلك النقش لشخص يدعي "زيد إيل"، هذا النقش وجد علي تابوت مصري محفوظ الآن بالمتحف المصري بالقاهرة ، وهذا التابوت عثر بداخله علي مومياء التاجر العربي "زيد إيل" المعيني المنشأ، والذي كان[1] يقيم في مصر ، وكان يتمتع بمنزلة عالية حتي أنه دفن في تابوت علي طريقة المصريين الأثرياء وعلية القوم ، ولقد كان ذلك التاجر شأنه في ذلك شأن بقية التجار المعينيين الشماليين يستورد من وطنه "معين" البخور الذي كان يستخدم بكثرة في الشعائر الدينية داخل المعابد المصرية القديمة ، وكذلك الأعشاب الطبية وخاصة المر الذي كان لاغني عنه في أعمال التحنيط وصناعة العقاقير ، بينما كان يأخذ ذلك التاجر من مصر الأقمشة المختلفة والمصنوعات خاصة الزجاجية منها .[71]

هذا ولقد دفن "زيد إيل" في سقارة على بعد ٢٧ كيلو متر جنوب القاهرة وقد كتبت تلك الوثيقة بالخط المسند والمؤرخ بالعام الثاني والعشرين من حكم بطلميوس ، وتشير الوثيقة إلي وجود جالية ميعينية كانت تقيم في مصر وكانت تمتهن مهنة التجارة في الطيب والبخور والمنتجات العطرية ومثل تلك التجارة كانت رائجة جدا في العصور القديمة لإستخدامها في

---

[71] الناصري ، سيد أحمد علي ، الناصري ، سيد أحمد علي ، الصراع علي البحر الأحمر في عصر البطالمة ، دراسات في تاريخ الجزيرة العربية ، الكتاب الثاني ،الجزيرة العربية قبل الاسلام ، الأبحاث المقدمة للندوة العالمية لدراسات تاريخ الجزيرة العربية ، كلية الأداب ، جامعة الملك سعود ، ص. ٤١٢ ، ١٩٧٧ .

[1] - الناصري ، سيد أحمد علي ، المرجع السابق ، ص. ٤١٢ .

الأغراض الدينية والدنيوية المختلفة ، ويجدر بنا الاشارة هنا إلي أن هذه الجالية ظلت مخلصة لقوميتها محتفظة بأبجديتها ، وإن كانت تلك الوثيقة قصيرة إلا أنها ذات أهمية كبيرة لما تتضمنه من الحديث عن العرب الجنوبيين ومعيشتهم في مصر خلال القرن الثالث قبل الميلاد على الأقل وكذلك تتحدث عن وجود علاقة تجارية ما بين مصر وبلاد العرب الجنوبيين برا وبحرا .

مما جاء بالوثيقة :[٧٢]

تقول الوثيقة أن "زيد إيل" كان كاهنا في أحد المعابد المصرية لعله "سرابيوم منف"ويبدو أن في هذه الفترة المصريون تهاونوا بعض الشيء في الوظائف الدينية ، الامر الذي سمح لبعض الغرباء في الإنخراط في سلك الكهنوت المصري وخدمة المعابد ، وكان "زيد إيل" هذا هو أحد هؤلاء الغرباء الذين إنخرطوا في سلك الكهنوت المصري وحمل اللقب المصري الكهنوتى "الكاهن المطهر" ، وكان عليه دين ولما حان سداده ولما يستطع إلي ذلك سبيلا دون عون من المعابد المصرية ، ومن ثم قامت المعابد المصرية – التي يعمل هو في خدمتها – بسداد ديونه حتى يستطيع أن يستمر في عمله ومن ثم تعود إليه ثقته في نفسه مرة أخرى كذلك تعود ثقة الناس به ، ولقد كان "زيد إيل" عند حسن ظن الناس فقام برحلة تجارية إلي موطنه الأصلي حاملا معه أثناء عودته بما تحتاجه المعابد المصرية من البخور والطيب والمر والنباتات الطبية المختلفة ، ولقد استطاع أن يربح ما يكفي لإنقاذه من الضائقة المالية التي ألمت به ويقال أن ذلك قد تم فيما لا يتجاوز شهر من الزمان

[٧٢] الناصري ، سيد أحمد علي ، المرجع السابق
- صالح عبد العزيز ، تاريخ شبه الجزيرة العربية ، ص. ٩٤ ، ١٠٨ .

ويختتم "زيد إيل" حديثه بنوع من الدعاء إلي الآلهة المصرية لكي تضفي حمايتها على تابوته ، ونلاحظ أنه يجمع في هذا الدعاء بين الآلهة المصرية مثل "أوزيريس ، حابي" بذكرهم باسم مستعرب قريب من اسمه المصري وهو "اثر – – حف" وليس باسمه اليوناني "سرابيس" ولعل هذا يشير أن "زيد إيل" ذلك التاجر العربي قد اندمج في ألحياة المصرية تماما ولم يكن ذلك أبدا مع اليونان ·

وبتحليل تلك الوثيقة فنجد أن النص يشير إلي العصر المعيني المتأخر وذلك من القواعد النحوية وأشكال الحروف ، مما يرجح أن "زيد إيل" هذا إنما ينتمي إلي المستعمرة في "العلا" الأمر الذي قد يشير إلي أن النقوش السامية الجنوبية على صخور الوديان الجنوبية في الصحراء الشرقية إنما هي من تجار هذه المستعمرة التي كانت تتاجر أساسا في البخور ، ونفهم من النص أيضا أن البخور كان سلعة أساسية في المعابد المصرية ، وربما ذلك يوضح أيضا اقبال تجار هذه السلعة من تجار الجزيرة العربية على الأسواق المصرية التي كانت أكثر الأسواق طلبا لهذه المنتجات في جميع بلدان الشرق الأدنى القديم · [٧٣]

[٧٣] صالح ، عبدالعزيز ، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة ، ص· ٣٢١ ــ ٣٢٢ ·

وبالتحليل أيضا لما جاء بتلك الوثيقة تشير أيضا علي أنه ورد بعض الكلمات أمكن ردها الي أصلها العربي أو السامي ، مثل كلمة "دين" التي استعملت في الوثيقة في مثل معناها الحالي ، وكذلك كلمة "نفقس" التي تعني ثروته أو نفقته من أصلها العربي "نفق" وغيرها .[٧٤]

د – علاقة مصر بالأنباط :

من المعروف أن الأنباط امتهنوا التجارة كمهنة رئيسية درت عليهم أرباح طائلة وأثروا منها ثراءا فاحشا ، ولكن كما يقال دوام الحال من المحال ، فلقد عمل البطالمة علي احتكار تجارتهم التي يتكسبون منها باستيلائهم علي سواحل البحر الأحمر واقامة محطات وموانى عليه ، فضلا علي سعي البطالمة الي عمل علاقات لهم مع التجار من عرب الجنوب ، عندئذ استشعر الأنباط مدي الخطر الذي يهدد مصالحهم التجارية ، الأمر الذي دفعهم الي التحرش بسفن البطالمة وقطع الطرق البرية عليها ، مما دفع بطليموس الثاني الي دعم الأمن والحراسة الخاصة بالسفن التجارية من خلال قوات بحرية لضمان السيطرة التامة علي شمال البحر الأحمر وخليج العقبة ، ولكن استمر الأنباط في انتهاز الفرص ما بين الفينة والأخري لمهاجمة السفن البطلمية ، ومن المحتمل أنه في عهد "مالك الثاني بن الحارث الرابع" شن الأنباط حملة عسكرية علي البطالمة قوامها عدد من الفرسان والمشاة أثناء الحملة التي سيرها الامبراطور الروماني لمهاجمة بيت المقدس ، ومن الملاحظ أيضا أن زوجات الأنباط كن شقيقاتهم علي عادة الفراعنة والبطالمة .[٧٥]

[٧٤] صالح ، عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص. ٣٢٠ – ٣٢٣ .
[٧٥] سالم ، السيد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص. ١٤- ١١٥ .

هـ - علاقة مصر ببلدان الاقليم السوري :

المقصود ببلدان الاقليم السوري إجمالا لبنان وفلسطين وسورية ، ومن المعروف أن مصر ارتبط منذ أقد العصور ارتبطت بعلاقات تجارية وحضارية مختلفة مع تلك المناطق ، فلقد أمدت فلسطين مصر القديمة بزيت الزيتون والخيول والأغنام والرقيق والفضة ، أما بالنسبة لسورية فلقد كانت هناك صلات تجارية بينها و بين مصر القديمة منذ الأسرة الأولي من تاريخ مصر القديمة ، حيث ثبت أن ملوك هذه الأسرة أحضروا خشب الأرز من لبنان عبر ميناء "بيبلوس- الجبيل" ، أيضا نشطت التجارة بين مصر وبلاد الساحل الفينيقي ، بدليل أن احتلت مناظرها ونقوشها بعض المعابد المصرية وخاصة معبد الملك "ساحو رع" من الأسرة الخامسة ، ولقد كان يوجد بميناء بيبلوس -الجبيل- مجموعات من المصريين المقيمين بسورية ، ويؤكد ذلك العثور علي بقايا معبد مصري قديم بجوار تلك الميناء [٧٦]. أيضا شهد التاريخ المصري موجات من العناصر الآسيوية المتسللة الي مصر وانتشارها وتزايد نفوذها تدريجيا ، حتي استطاعت تلك الموجات الآسيوية المتسللة أن تستولي علي السلطة في مصر بل وحمكتها في أعقاب الدولة الوسطي المصرية ، هؤلاء الذين عرفوا في التاريخ المصري القديم باسم "الهكسوس" الذين تمكن ملوك الأسرة الثامنة عشر من طردهم وتعقبهم الي فلسطين حتي قضوا علي دابرهم نهائيا ، ومن ناحية أخري فلقد ظل الاقليم السوري خاضعا للسلطان

---

[٧٦] للباحث دراسة خاصة عن علاقة مصر بسورية منذ عصور ما قبل التاريخ وحتي الدولة الحديثة ، تحت النشر ، مجلة كلية الآداب بقنا ، ٢٠٠١-٢٠٠٢ .

المصري القديم فترات طويلة من الأسرة الثامنة عشر والدولة الحديثة ، وأيضا من المعروف أن بعض القبائل السورية جاءت في عهد الفرعون "سنوسرت الثاني" الي مصر طالبة السماح لها بالاستقرار في مصر ، نظرا لما كان من قحط في تلك المناطق أو ربما لتعرضها لغزوات من قبل بعض الدويلات المجاورة .[٧٧]

وهكذ يري الباحث تفاعلا سياسيا بين مصر القديمة آنذاك وبلاد العرب ، فلقد شهد عصر الدولة الحديثة تطورا في استراتيجية وسياسة مصر الخارجية ، بعد أن نهضت مصر مرة أخري من كبوة الهكسوس ، فلقد إتسم النصف الأول من الأسرة الثامنة عشر بنمو روح العسكرية مع ايثار السلام المسلح ، وهي تلك الفترة التي شهدت تكوين الامبراطورية المصرية وسيادتها علي كثير من مناطق الشرق الأدني القديم ، الأمر الذي انعكس علي الفن والفكر وعلي كل أوجه الحياة الداخلية في مصر القديمة ، إضافة الي التفاعلات الحضارية والتجارية واللغوية والعقيدية المختلفة التي تحدثنا عليها آنفا والتي شهدتها مصر وبلاد العرب القديمة علي مر العصور المختلفة .

[٧٧] عصفور ، محمد أبو المحاسن ، تاريخ الشرق الأدني القديم ، ١٩٦٨ ، ص. ٢٧٠- ٢٧٢ .

تاسعا : الخاتمة والنتائج :

بعد عرضنا الموجز لتلك الدراسة حول المؤثرات الحضارية المختلفة بين مصر وبلاد العرب القديمة ، والتي عرضنا فيها مختلف الجوانب الحضارية المشتركة والتي تبرز عمق تلك الصلة بينهما منذ عصور ما قبل التاريخ وحتي العصر اليوناني الروماني ، نوجز الآن ما أسفرت عنه تلك الدراسة من نتائج : -

* شهدت مصر القديمة منذ عصور ما قبل التاريخ كثير من الموجات البشرية الكبري من الساميين بغرض السكني والاقامة الدائمة والتعايش مـــع أهلها وذلك خلال عصر نقادة الثانية ، ولقد كان ذلك عبر طريقين الأول هـــو من شمال جزيرة العرب القديمة فشبه جزيرة سيناء ، والثاني عبر عبور بـــاب المندب "بوغاز" ثم الاتجاه شمالا حتي صحراء مصر الشرقية ، ثم الطريـــق الموصل بين النيل والبحر الأحمر مارا بوادي الحمامات ، والذي عرف باسم "طريق قــفط القصير" أو "طريق وادي الحمامات"، الأمر الذي نســتنتج منــه اتصال مصر ببلاد العرب عبر منافع ومؤثرات حضارية متبادلة بينهم منذ مــا قبل عصر بداية الأسرات .

* من المؤثرات اللغوية المتبادلة بين مصر وبلاد العرب ذلك التشــابه بين بعض قواعد اللغة العربية وبين قواعد اللغة المصرية القديمة ، علي الرغم من اختلاف صور الكتابة بينهما، ومن المعروف أن قواعد اللغات لايمكــن أن تنتقل بتجارة خاطفة أو باتصالات عارضة شأنها في ذلــك شــأن المفــردات اللفظية ، ومن ناحية أخري هناك بعض الأسماء "الأماكن"والمفردات العربيــة التي لا زلنا نستخدمها ، والتي ترجع بأصولها للغة المصرية القديمة انمــا ان دل علي شيء فانما يدل علي تشابها بين اللغات ووحدة الأصول بينــها فــي معظم الأحوال وحتي وان كانت تلك الأصول بعيدة .

* من أهم المؤثرات العقيدية ما يرجحه بعض الباحثين من أن أصــل كلا من الآلهه "حور س ، مين ، بس ، حتحور " يرجع الي بلاد العرب وبلاد بونت ، وانهم قدموا من الشرق الي أرض الكنانة عبر طريق وادي الحمامات

، حيث تركوا لهم رسوما هناك ، وكان ذلك تقريبا خلال الفترة المبكرة للعصر "الأنيوليثي" .

* ارتبطت مصر قديما ببعض مدن جنوب الجزيرة العربية بصلات حضارية مختلفة مثل التي كانت بينها وبين حمير وسبأ ومعين والأنباط و بلاد الساحل السوري ، ولقد نتج عن ذلك اندماج سكان هذه المناطق بالمصريين القدماء ، بل واعتنق بعضهم الديانة المصرية القديمة ، فضلا على وجود بعض الكلمات المصرية التي أمكن ردها الي أصلها العربي أو السامي ، وتأثر بعضهم الآخر بعاداتهم وتقاليدهم حتي أن زوجات الأنباط كن شقيقاتهم علي عادة الفراعنة والبطالمة .

* لقد ارتبطت مصر ببلاد بونت بصلات تجارية عبر طريق قفط القصير منذ عصور ما قبل التاريخ، و ذلك مما جاء علي سكين جبل العركي ومناظر وادي الحمامات والفن النقادي ، ذلك نظرا الي الصلات التجارية التي كانت بين نقادة وبلاد العرب قديما عبر طريق وادي الحمامات .

* ولقد حرص المصريون القدماء علي جلب المنتجات التالية من بلاد بونت : الأخشاب العطرية والقرفة والزراف والبخور والصمغ والأبنوس والعاج وجلود الفهد الأصداف والريش والتوابل والمر وسن الفيل وأشجار الكمون والكحل وأشجار أخري غير معروفة تدعي "إحموت" ، و لقد مثلت تجارة المر "اللبان" أهم صادرات بلاد بونت لبلاد النيل ، وذلك نظرا لما كان له من أهمية قصوي عند القدماء المصريين .

* ومن ناحية أخري فلقد كانت الامبراطوريات اليونانية والرومانية والبطالمة ذات نشاط عظيم من الناحية التجارية خاصة في البحر الأحمر وجنوب شبه الجزيرة العربية والهند ، فلقد تطلعت تلك الامبراطوريات الي احتكار الطريق التجاري عبر البحر الأحمر للتخلص بذلك من الاعتماد علي وسطاء العرب من التجار اليمنين والحضرمين ، ولقد كان ميناء "لويكة" أهم المواني التجارية علي سواحل الحجاز في عهودهم .

* شهد بلدان الاقليم السوري – لبنان وفلسطين وسورية– تفاعلا تجاريا وسياسيا مع مصر ، أما التفاعل التجاري فمن خلال تجارة خشب الأرز مع الساحل الفينيقي ، وذلك منذ الأسرة الأولي ، أيضا كان هناك تفاعلا سياسيا مصريا بدأ عندما استطاعت بعض الموجات الأسيوية المتسللة أن تستولي علي السلطة في مصر بل وحكمتها في أعقاب الدولة الوسطي المصرية ، هؤلاء الذين عرفوا في التاريخ المصري القديم باسم "الهكسوس" ومن ناحية أخري فلقد ظل الاقليم السوري خاضعا للسلطان المصري القديم فترات طويلة من الأسرة الثامنة عشر والدولة الحديثة المصرية ، مما نستنتج منه أن النصف الأول من الأسرة الثامنة عشر قد اتسم بنمو روح العسكرية مع ايثار السلام المسلح ، وهي تلك الفترة التي شهدت تكوين الامبراطورية المصرية وسيادتها علي كثير من مناطق الشرق الأدني القديم .

* من كم التعامل التجاري بين بلاد العرب ومصر القديمة علي مر العصور التاريخية القديمة ، بدءا من عصور ما قبل التاريخ وحتي العصر

اليوناني الروماني – فترة الدراسة الزمنية – نستنتج أن معظم تلك الصلات كانت تجارية في وجهها الأعم •

* الدراسة ترى أن بلاد بونت كانت في الدولة القديمة تقع في منطقة اليمن حول باب المندب ، أما في الدولتين الوسطى والحديثة فكانت تقع في المنطقة ما بين جنوب شبه جزيرة العرب الملاصق لليمن الحالي حتى باب المندب وخليج عدن (تحديدا غرب صنعاء وتهامة اليمن على ساحل البحر الأحمر) باليمن الحالي •

عاشرا : المراجع

أ- المراجع العربية والمعربة :

البتانوني ، كمال الدين حسن ، أسرار التداوي بالعقار بين العلم الحديث والعطار ، الكويت

مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، ادارة التأليف والترجمة والنشر ،

الطبعة الأولى ، ١٩٩٠ •

الناضوري ، رشيد ، جنوبي غربي آسيا وشمال أفريقية ، الكتاب الأول ، مرحلة التكوين

والتشكيل الحضاري والسياسي ، من العصر الحجري الحديث حتى نهاية

الألف الثالث ق.م ، الطبعة الثانية ، بيروت ،

١٩٦٧ .

المقريزي ، البيان والاعراب ، القاهرة ، ١٩٦١ .

أبو العلا ، محمود طه ، جغرافية شبه جزيرة العرب ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ،

١٩٩٦ .

الناصري ، سيد أحمد علي ، الصراع علي البحر الأحمر في عصر البطالمة ، دراسات في تاريخ

الجزيرة العربية ، الكتاب الثاني ، الجزيرة

العربية قبل الاسلام ،

الأبحاث المقدمة للندوة العالمية لدراسات

تاريخ الجزيرة العربية ،

كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، ١٩٧٧

.

ابراهيم ، نجيب ميخائيل ، مصر والشرق الأدني القديم (١) مصر منذ فجـــر التاريخ الي قيام

الدولة الحديثة ، الطبعة السادسة ، دار المعارف

الحديثة ، ١٩٦٦ .

بركات ، أبو العيون ، بونت بين المصادر العربية والمصادر المصرية ، مجلة اليمن الجديد ،

١٩٨٧ ٠

بدوي ، و خفاجة ، محمد صقر ، هيردوت يتحدث عن مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

١٩٨٧ ٠

جاردنر ، ألن ، مصر الفراعنة ، مترجم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ٠

حسن ، سليم ، موسوعة مصر القديمة ، في تاريخ الدولة الوسطي ومدنيتها وعلاقتها بالسودان

والأقطار الآسيوية والعربية ، الجزء الثالث ، الهيئة المصرية العمة للكتاب ، ٢٠٠٠ ٠

دروزه ، محمد عزت ، تاريخ الجنس العربي ، الجزء الأول ٠

دوماس ، فرانسوا ، آلهه مصر ، ترجمة زكي سوس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ٠

عصفور ، محمد أبو المحاسن ، معالم تاريخ الشرق الأدني القديم ، الاسكندرية ، ١٩٦٨ ٠

زايد ، عبد الحميد ، مصر الخالدة ، مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقم العصور حتي عام

٣٣٢ ق٠م٠ ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٦ ٠

فخري ، أحمد ، مصر الفرعونية ، القاهرة ، ١٩٧١ ٠

فخرى ، أحمد ، دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى القديم ، ط ٤ ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، دراسة تاريخية للصلات والمؤثرات الحضارية بين مصر

الفرعونية وحضارات البحر الأحمر ،

رسالة دكتوراة في التاريخ

القديم ، آداب الاسكندرية ، ١٩٧٣ .

سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، مقالة في جمعية الآثار بالاسكندرية ، ١٩٧٤ .

سيد ، عبد المنعم عبد الحليم ، الجزيرة العربية مناطقها وسكانها فى النقوش القديمة فى مصر ،

مصادر تاريخ الجزيرة العربية ، الكتاب الأول ، جـ ١

، الرياض ، ١٩٧٩ .

سالم ، السيد عبد العزيز ، دراسات في تاريخ العرب ، الجزء الأول ، عصر ما قبل الاسلام ،

الاسكندرية ١٩٦٧ .

شرف الدين ، أحمد حسين ، اليمن عبر التاريخ من القرن الرابع ق.م الي القرن العشرين ،

دراسة جغرافية تاريخية سياسية شاملة ،

الطبعة الثانية ، ١٩٦٤ .

صالح ، عبد العزيز ، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة ، عالم الفكر ، المجلد
الخامس عشر ، العدد الأول ، الكويت ، ١٩٨٤ .
صالح ، عبد العزيز ، تاريخ شبه الجزيرة العربية في عصورها القديمة ، مكتبة الأنجلو
المصرية ، ١٩٩٧ .

صالح ، عبد العزيز ، حضارة مصر القديمة وآثارها ، الجزء الأول ، في الاتجاهات الحضارية
العامة حتى أواخر الألف الثالث ق.م القاهرة ، الهيئة العامة لشئون
المطابع الأميرية ، ١٩٦٢ .
صالح ، عبد العزيز ، الشرق الأدني القديم ، الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، طبعة ثالثة
، ١٩٧٩ .
عبد الفتاح ، إسماعيل ، دراسات في تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدني القديم ، كلية الآداب
بقنا ، جامعة جنوب الوادي ، ١٩٩٩
عبد الفتاح ، إسماعيل ، طريق قفط القصير عبر العصور التاريخية القديمة ، دراسة تاريخية

أثرية ، رسالة ماجستير (غير منشورة-
اشراف أ٠د/ محمد ابراهيم بكر ، أ٠د/ أحمد
عبد القادر الصاوي) جامعة الزقازيق ، ١٩٩٣ ٠
علي ، جواد ، المفصل في تريخ العرب قبل الاسلام ، الجزء الثالث ، ١٩٦٩
٠

منصور ، منصور النوبي ، أخميم عاصمة الاقليم التاسع ، من الدولة القديمة
حتي عصر الانتقال
الأول ، رسالة ما جستير في الآثار
المصرية ، كلية الآداب بسوهاج
، جامعة أسيوط ، ١٩٨٩ ٠
محمد ، محمد عبد القادر ، العلاقات المصرية العربية في العصور القديمة ،
مصادر ودراسات ،
دورية كلية الآداب ، جامعة المنصورة ،
العدد الأول ، ١٩٧٩ ٠
موسكاتي ، سبتينو ، الحضارات السامية القديمة ، ترجمه وزاد عليه ، الدكتور
السيد يعقوب بكر
، راجعه ، الدكتور محمد القصاص ، دار الرقي
ببيروت ، ١٩٨٦ ٠

مهران ، محمد بيومي ، مصر والشرق الأدني القديم ، الجزء الأول ، مصر ، منذ أقدم العصور
الملكية ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف الجامعية
بالاسكندرية ، ١٩٨٨ .
مهران ، محمد بيومي ، دراسات حول العرب وعلاقاتهم الدولية في العصور القديمة ، مجلة كلية
اللغة العربية والعلوم الاجتماعية ، العدد السادس ،
الرياض ، ١٩٧٦ .
مهران ، محمد بيومى ، الحضارة العربية القديمة ، الإسكندرية ، ١٩٨٨ .
مهران ، محمد بيومي مهران ، دراسات في تاريخ العرب القديم ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٧٥ .

مونتييه ، بيير ، الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقس منصور ،
مراجعة عبد الحميد الدواخلي ، الدار المصرية للتأليف
والترجمة ، المؤسسة
المصرية للتأليف والأنباء والنشر ، ١٩٦٥ .
موسي ، علي و الحمادي ، محمد ، جغرافية القارات ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٩٢ .
نور الدين ، عبد الحليم ، اللغة المصرية القديمة ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٨ .

نامي ، خليل يحيى ، العرب قبل الإسلام ، تاريخهم – لغاتهم – آلهتهم ، مكتبة الدراسات الأدبية ،

دار المعارف ، ١٩٨٦ .

نصحي ، إبراهيم ، مصر في عصر البطالمة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

يحيي ، لطفي عبد الوهاب ، العرب في العصور القديمة ، الطبعة الأولي ، مكتبة المعرفة

الجامعية ، ١٩٨٨ .

ب – المراجع الأجنبية :

BAKIR , A.M ; An introductior to the study of The Egyptian Language , 1978 .

BREASTED , J . H ; Ancient records of Egypt , historical documents , vol. 1 , the first to the seveneenth dynasties , The University of Chicago , Illinois .

COUYAT , MM.J. et MONTET , P ; Les Inscriptions Hieroglyphiqus et Hieratiques du Ouadi Hammamat , Le Caire imprimerie linstitut Francais d archeologie orientale , 1912.

CERNY , J ; Ancient Egyptian religion , London , 1952. -

Davies, Painting from the Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes, New-York
HERZOG , R ; Punt in abhandlungeg des Deutschen 1935, archaologischen institutes Kairɔ , 6 , 1968.

GAUTHIER , H ; Le personnel du Dieu Mine , tome denxieme , FAO ; 1931 .

GREEN , F . W ; Notes on some inscriptions in the Etbai district in proceeding of the society of biblical archaeology , vol . XXXI , London , 1909 .

Nouvelles inscriptions rupestres du Wadi Hammamat
GOYON , G ourrage puplie avec le Concours du centere nationale du la recherché scientifique , imprimerie nationale , librairie

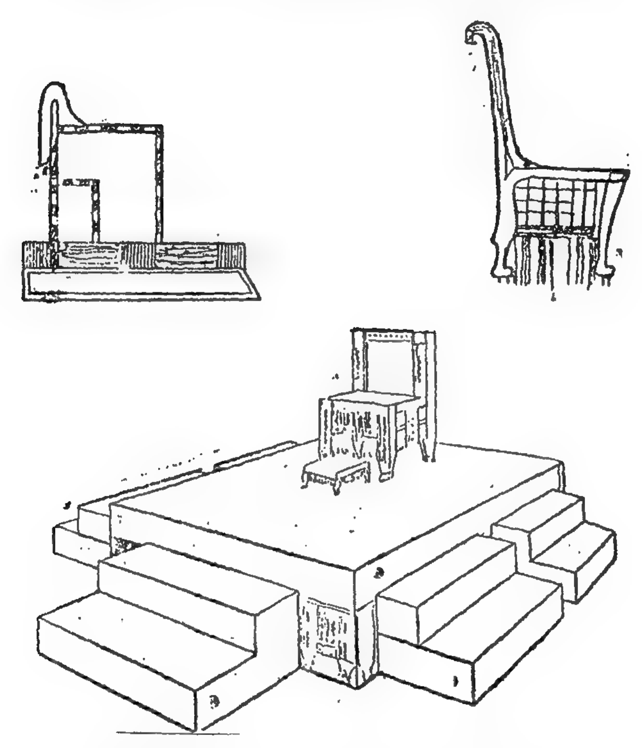
ZITTERKOFF , R .E ; and SIDEBOTHAM , S ; Stations and towers on Quseir-nile road , JEA ; 75 , 1989 .

ملحق الأشكال

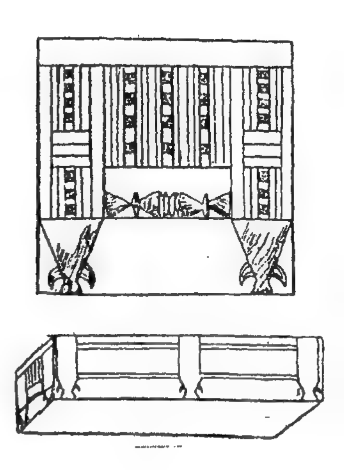
ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص

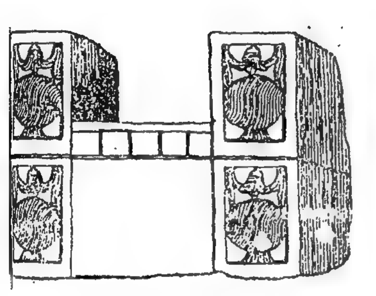
ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن و ه ي

شكل رقم (١) نقوش سبأية علي جنبات طريق قــفط-القصير من : محمد ، محمد عبد القادر ، العلاقات المصرية العربية في العصور القديمة .

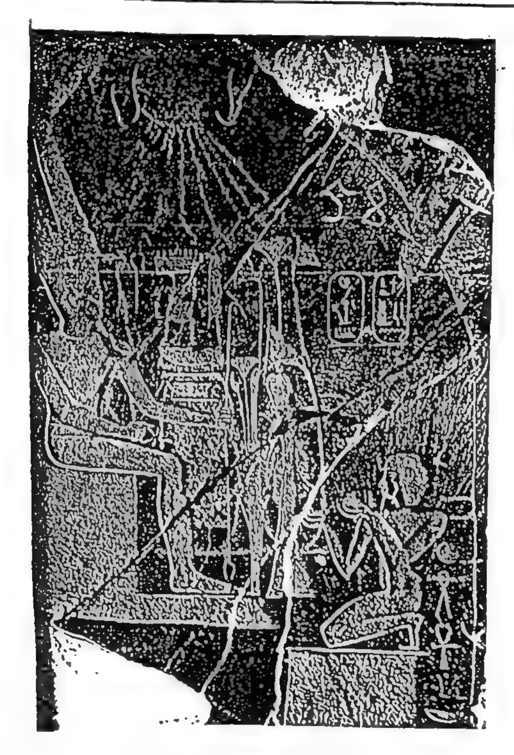


شكل رقم (٢، ٣) عرش مزخرف بزخارف مصرية عراقية عثر عليه في مأرب ، من ، مهران ، محمد بيومي ، دراسات حول العرب وعلاقاتهم الدولية في العصور القديمة .





شكل رقم (٤) مذبح من الكوارتزيت منقوشا عليه زهرة اللوتس المصرية ،
من مهران ، محمد بيومي ، المرجع السابق .



شكل رقم (٥) لوحة تحمل اسم الملك "تحتمس الثالث" من عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق ،



شكل رقم (٦) لوحة بها خط مسند وخطوط أخري مصرية ويونانية قديمة ، من عبد الفتاح ، إسماعيل ، المرجع السابق .



شكل رقم (٧) سكين جبل العركي يظهر عليها مناظر السفن التي كان يستخدمها القدماء المصريين للسفر الي بلاد بونت ، من : عبد الفتاح ، إسماعيل ، طريق قفط-القصير ، المرجع السابق .

أسلوب تدريس آلة الكمان

لذوي الاحتياجات الخاصة (المكفوفين)

Method of teaching Violin instrument For Handicapped (Blinds)



د. سميرة صلاح*

لقد خلقنا الله وخلق لنا نعماً وحواساً نتمتع بها مثل حاسة الشم والتذوق، والسمع، والتكلم، والنظر وحاسة اللمس . هذه الحاسة الأخيرة موضوع هذا البحث، الذى يلقي الضوء على أهمية تلك الحاسة عند الكفيف Blind فهي تمثل له النور والأمل فبها يفك رموزا معقدة ويقرأها ثم يتواصل مع المجتمع حيث عجلة التقدم ومن هنا نتساءل لمن تنسب تلك الرموز؟ ... متي عرفت؟، متى تم عمل بها؟ .. شكلها .. عددها .. طريقة استخدامه لقوس الكمان Fiddle Stick حيث توجد صعوبة في استخدامه بالنسبة للدارس المبتدئ الكفيف ...

وقد رأت الباحثة تقديم مساهمة أو اقتراح للتيسير على الدارس الكفيف المبتدئ بتثبيت عامود مزدوج على جانبي الكمان ، وذلك لعدم ميل القوس أثناء العزف والتدريب.

(*) مدرس بقسم الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون.

مشكلة البحث:

قامت الباحثة بعمل دراسة مسحية وميدانية لمتابعة عدد من الدارسين المكفوفين لآلة الكمان وقد لاحظت ما يأتي:

يتساوي الدارس المبصر Sighted والكفيف Blind في الاستماع لأي قالب موسيقي، ويستطيع المبصر والكفيف على حد سواء أن يؤدي ما سمعه سماعيا إذا ما استبعدنا قراءة النوتة الموسيقية Music Notation، أما إذا كان الدارس أكاديميا فإنه لابد من دراسة النظريات الموسيقية. من هنا تأتي الصعوبة عند الكفيف . وتتحدد مشكلة البحث فقي إنه:

يتعرض الدارس الكفيف Blind لمشكلتين عند تعلمه آلة الكمان:

أولا: قراءة النوتة الموسيقية.

ثانيا: عدم استقامة قوس الكمان وميله يمينا وشمالا.

هدف البحث:

هو إضافة أسلوب مبتكر للتيسير على الدارس المبتدئ الكفيف، واستخدام قوس الكمان أثناء العزف والتدريب والأداء حتى يكون في استقامته ويكون في وضعه الصحيح.

أهمية البحث:

*إلقاء الضوء على طريقة تعلم الدارس المبتدئ الكفيف لاستخدام قوس الكمان.

*إلقاء الضوء على طريقة استخدام القراءة والكتابة عند الكفيف بأسلوب بريل Braille حيث يتعرف عليه كل مبصر من منطلق أنه جزء لا يتجزأ من المجتمع ولابد له من التواصل مع عجلة التقدم.

تساؤلات البحث:

١-كيف يتعلم الكفيف Blind آلة الكمان Fiddle ؟

٢-ماذا يفعل أثناء استخدام القوس حيث لا يراه ؟

الإجراء التجريبي: أتبعت الباحثة المنهج التجريبي لتحقيق أهداف البحث.

أدوات البحث:

- آلة الكمان Fiddle.
- قوس الكمان Fiddle stick.
- بعض مطبوعات بريل الموسيقية Raised Music prints.
- تصميم لعمود مزدوج يثبت على جانبي آلة الكمان للتسهيل على الدارس المبتدئ الكفيف أثناء استخدامه للقوس في العزف على آلة الكمان في استقامته وعدم ميله.

مصطلحات البحث:

- بريل Braille.
- الكفيف Blind.
- قوس الكمان Fiddle Stick.
- علامات بريل الموسيقية Braille Music notation.
- نقاط بارزة Dots Raised.

إن الدارس الكفيف Blind لأي آلة موسيقية عامـة وآلـة الكمـان خاصة يواجه بطبيعة الحال صعوبات أساسية نتيجة لفقده حاسة البصر، ولذلك فإنه يستعيض عنها باستخدام حاسة السمع واللمس، وهى حاستان قويتان عنـد الكفيف ميزه الله تعالى بهما.

فهو يستخدم طريقة معينة للتعرف على ما هو مكتوب، وهذه الطريقة ترجع إلى Braille فإن الفضل يرجع إليه في تواصل الكفيف مع عجلة التقدم.

وقد رأت الباحثة أنه لابد من إلقاء الضوء على هذه الشخصية.

لويس بريل [1] Louis Braille
(1809 – 1852)

ينتمي إلى مدينة صغيرة تسمي COUPVRAY بالقرب من باريس. تعـوض لويس لحادث بينما كان عمره لا يتعدي الثلاث سنوات أثناء وجوده في ورشـة أبيه يمسك بآلة حادة جرحت إحدى عينيه، وعلى أثرها يتلوث الجرح، ثم يفقـد لويس كلتا عينيه.

استمر لويس في التعليم في نفس المدرسة التى كانت بها ... ولكن لم يستطع تعلم كل شيء كان يستمع فقط إذ إنه احتاج لطريقة جديدة للتعلم.

حصل لويس على منحة دراسية لمؤسسة ملكية لفاقدي البصـر مـن الشباب في باريس Royal Institution وكان يبلغ من العمر في ذلك الوقـت العاشرة من عمره.

(1) A/F/B/ American foundation for the Blind.

كانت هناك مكتبة تضم أربعة عشر كتابا تحتوي على حروف بـارزة غاية في الصعوبة .. لكن لويس كان شغوفا بها.

وقد شارك جندي سابق يسمي Charles Barbier باختراع يسـمي كتابة الليل Night Writing، وهو عبارة عن شفرة ذات أثني عشـر نقطـة بارزة 12 Raised Dots تساعد الجنود وتمكنهم من معرفة معلومات غايـة في السرية في مجال الحرب (المدفعية) بدون الحاجة للكلام.

وقد اختصر لويس النقاط الاثنى عشر في ست نقاط فقط.

وفي عام ١٨٢٩ نشر لويس كتابا باسم بريل Braille لأول مـرة في تاريخه بينما كان في الخامسة عشر من عمره.

وفي عام ١٨٣٧ أضاف لويس رموزا خاصة للرياضة والموسـيقي، إلا أن رموزه لم تعرف النور والانتشار إلا في عـام ١٩٦٨ عندمـا تبنـي مجموعة من الرجال البريطانيين هذا النظام.

نأتي للتعرف على النقاط الست التى اخترعها بريل Braille، ما هذه النقاط؟

هى ست نقاط، ستة نتوءات في تشكيلات مختلفـة مثـل مجموعـة الكواكب منتشرة على الصفحة، يتحسسها الدارس، أي يستخدم حاسة اللمـس بأصابعه إذ أن حاسة اللمس عنده تعتبر تعويضا عن حاسة النظـر، عندمـا أجري التجارب على مجموعة من المبصرين ومجموعة من المكفوفين وجد أن حاسة اللمس عند الكفيف أقوي منها عند المبصر نظرا لممارستها المسـتمرة، وسنتعرض لهذا الموضوع فيما بعد.

وقد غيرت هذه الطريقة عالم القراءة والكتابة إلى الأبد بالنسبة للكفيف.

وتعتبر القدرة على قراءة مدونات بريل Braill من أهم المهارات التي يجب أن يتقنها الطفل الكفيف لأنها الأساس في تكملة دراسته، إذ لابد أن يتعلم أولا القراءة الأدبية، خاصة وأن بعض الحروف الأبجدية تحمل نفس الرموز الموسيقية [1] فمثلا نغمة " مى " في زمن الروند لها نفس رمز حرف " ص " ((⠯)) ونغمة " فا " في زمن البلانش لها نفس رمز حرف " ق " ((⠟)) وسكتة النوار رمز حرف " لا " ((⠧))، كذلك فإن النغمة الواحدة تحمل رمزا مختلفا مع اختلاف الأزمنة، فمثلا نغمة " دو " في زمن الروند ((⠽)) وفي زمن البلانش (⠝)) وفي زمن النوار ((⠹)) وفي زمن الكروش (⠙).

لذا فإنه حتى يستطيع الطفل الكفيف قراءة مدونات بريل يجب أن يعرف الكثير عن نظريات الموسيقي، وقبل تعلمه العزف ينصح بتعلمه التدريب السمعي والقواعد النظرية لمدة عام أو أكثر.

إن النوتة الموسيقية لبريل Braille Music Notation ليست لها المدرج الموسيقي المعروف ولكنها كما ذكرنا مجموعة نقاط في تشكيلات مختلفة على الصفحة، فالصفحة المكتوبة بريل قراءة أدبية تشبه الصفحة المكتوبة نوتة موسيقية بريل، لأنه كما ذكرنا أن معظم الرموز الأدبية هي نفسها رموز النوتة الموسيقية تقريبا كما في الشكل (١)، فهو لمصطلحات وعلامات موسيقية، أما الشكل (٢) فإنه كتابه أبجدية بطريق بريل. [2]

---

(١) نبيلة ألفي كامل: بعض مؤلفات البيانو في القرن العشرين التي تناسب الطفل الكفيف ٢٠٠١ بحث انتاج كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان.

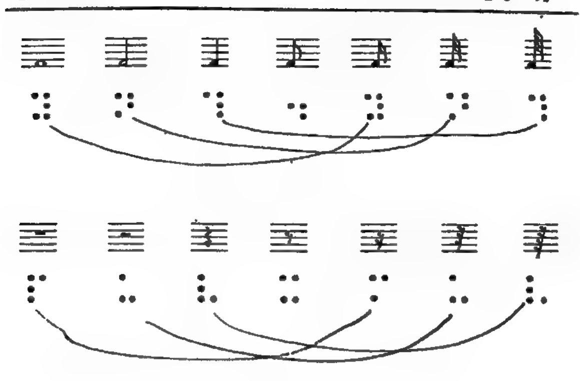
(٢) مقابلة شخصية – المركز النموذجي لرعاية وتوجيه المكفوفين – المطبعة البارزة.

الشكل (١)

الشكل (٢)
(كتابه ابجديه بطريقة بريل)

(لوحة توضيحيه ومعني بعض المصطلحات والنوت الموسيقية)

كذلك فإنه ليس هناك خطوط ما بين الموازير ولكن يـترك فـاصل، وكما قلنا إن الرموز الموسيقية تتشابه فإن رمز الروند هو نفسه رمز الدوبـل كروش، ورمز البلانش هو نفسه رمز التربيل كروش، ورمز النوار هو رمـز الكولتربيل كروش، ويتعرف الكفيف عليه مـن حسـاب المـازورة. انظـر الشكل (٣).



الشكل (٣)أ
اللوحه الايقاعيه وسكتاتها

ولأنه ليس هناك مدرج موسيقي بالنسبة لطريقة بريل Braille فـــإن الدارس الكفيف يحدد النغمات وأسماءها بالمقارنة بأكتافات آلة البيانو .. فـــإن الدو الوسطى تعتبر بالنسبة للكفيف رابع أكتاف، ونغمـــة صـــول بالنسبة لآلة الكمان تعتبر الأوكتاف الثالث بالنسبة للكفيف.

إن القراءة والكتابة بأسلوب بريل Braille معقدة جدا وصعبة إذ أنها تعتمد على حاسة اللمس بأصابع اليد، فإن الله حبا الكفيف Blind بهذه النعمـــة لتعوضه عن فقد بصره، وترى الباحثة أن تلقى الضوء على هذه النظرية حيث أن هذه الحاسة تقوى عند الكفيف عنها عند المبصر.

حاسة اللمس Touching
وأهميتها وتقويتها بالنسبة للكفيف Blind

إن حاسة اللمس عند الكفيف هامة جدا، فهى تجعله يتواصل مع المجتمع خاصة إذا كان يستخدم طريقة بريل، فهى تقوى عنده أكثر ممن لا يستخدمون هذه الطريق، وهى مرتبطة بالمخ.

فإن لكل منطقة من مناطق المخ البشرى وظيفة محددة يتكفل بها ... ترجع هذه النظرية إلى عام ١٨٥٧، وقد رسخها الجراح الفرنسي جراح المخ Paul Broca عندما قسم المخ البشرى إلى هذه المناطق المحددة الوظيفة.

فطبقا لهذه النظرية فإن المخ إذا أصيب بجرح دائم لسبب ما في منطقة معينة ولنقل مثلا الخاصة بتحريك الذراع الأيسر – فإن باقي المناطق لن تصاب بالتبعية، كذلك فإن وظيفة الجزء المجروح أو المصاب ستفقد إلى الأبد.

بمعنى أن المخ إذا أصيب بجرح دائم في سن الثانية عشرة على سبيل المثال فإنه أبدا لن يتمكن من استقبال المعلومات الخاصة بهذه المنطقة إلى الأبد، وبالتالي فإن تعلم لغة ثانية مثلا أو عزف آلة موسيقية خاصة الكمان، أصبح من المستحيلات لأنهما مرتبطان بهذه المنطقة المجروحة.

ولكن هذه النظرية هوجمت بعنف في الأعوام الأخيرة، وبالرغم من صحتها فإن المخ البشرى متجدد وقابل للتغير.[1]

(1) Sharon Begly, survival of the busiest, science journal 11-10-2002.

حيث يتقبل الإثارة الحسية. وبناء عليها وكرد فعل لها يجدد المخ من وظائف خلاياه طبقا لمتطلبات سلوكية معينة بمعنى أن المنطقة التى تستخدم أكثر تتجدد وتقوى، فإن دوائر المخ تتجدد طبقا لتحميلها وهذا ما يمكن تسميته Survival of the busiest.

ففي إحدى التجارب لمستخدمي القراءة بطريقة Braille ... تم تجنيد خمسة عشر كفيفا من مستخدمي القراءة بطريقة بريل، حيث تم توصيلهم بجهاز قياس المناطق الخاصة بالإحساس بالمخ وخاصة المنطقة المختصة بحاسة اللمس .. ثم تم تجنيد مجموعة أخرى مكونة من خمسة عشرا من المكفوفين غير مستخدمي طريقة بريل ثم مجموعة ثالثة من المبصرين .. وقد مد أصابع كل هذه العينات بشحنة كهربائية خاصة حيث تابع المتغيرات في المناطق الحسية المقابلة في المخ لكل هؤلاء طبقا للشحنة الكهربائية الموجهة.

فكانت النتائج الآتية بما لا يدع مجالا للشك ...

أن مستخدمي طريقة Braille في القراءة أي باستخدام حاسة اللمس قد قوى وتمدد عندهم الجزء الخاص بهذه الحاسة في المخ وهو ما لم يحدث استجابة مقابلة في المجموعات الأخرى.

نستنتج من ذلك أن المخ البشرى مرن وأنه يعيد ترتيب وتنظيم وتوصيل دوائره الكهربائية طبقا لأفكارنا المجردة ولحاجته للاستمرار نتيجة لاستجابة إلى الممارسة العملية.

ويتضح لنا أن الإنسان إذا كان في سن الأربعين ويمتلك إرادة قوية سينجح في تعلم أي علم، فمثلا يتعلم لغة أجنبية أو آلة موسيقية مثل الكمان وسيكون له فاعلية ما دام يمتلك الدافع.

التعليم بطريقة بريل Braille

يواجه الطفل أو الدارس المبتدئ الكفيف في التعليم عامة صعوبات كثيرة أثناء تعلمه بطريقة بريل Braille، فإن العلماء في كل مكان يحاولون إيجاد طرق وأفكار للتسهيل في توصيل المعلومات، فمثلا تقول Ragie Rotitman [1]، وهي مدرسة شهيرة متخصصة في تعلم المكفوفين بالولايات المتحدة الأمريكية، وأيضا هي مؤلفة لعدة مراجع في هذا المجال، منها كتاب CONVERCUTIONS INVITIONS، وقد نشرتها مؤسسة HEINEMAN الأمريكية.

إن الاستراتيجيات الناجحة في التعليم باستخدام بريل Braille لأي مجال مثل الموسيقي مثلا يجب أن يعتمد أساسا على طرق ملهمة في التفكير لإنجاز مهمة توصيل المعلومات إلى الدارسين، وتعتمد أساسا على أن يكون المدرس أو الباحث في هذا المجال خلاقا وجريئا في استحداث وتطبيق أساليبه المبتكرة.

وأهم المبادئ التي يجب أن يلتزم بها المدرس أو الباحث هي كالآتي:

١-أن يفيد الدارس من أسلوب بريل ويزيد من كم التدريب في القراءة والكتابة عامة وقراءة النوتة الموسيقية خاصة Braille Music Notation.

(1) Dots for BRAILLE LETERACY VOLUME 6 NUMBER 2. SPRING 2001 BY RAGIE ROTITMAN.

٢-بتنمية المهارات وتحسينها، فإنه يجب أن يكون في إطار عملـــى كتعليـم أغنية معروفة أو مقطوعة موسيقية محببة للدارس.

٣-وبما أن المدرس هو المثل الأعلى للدارس فإنه لابد أن يؤدى عمليـا مـا يدرسه له.

٤-منح فرص للدارسين لإحياء حفلات أمام الجمهور، فإن ذلك يعطيهم ثقـة بالنفس وتمكن في الأداء مما يجعلهم مبتكرين، فيفيد الدارس بلـــده ممـا اكتسبه.

٥-وجود مكتبات متخصصة في أماكن التعلم سواء المعاهد أو المــدارس أو الكليات مما يساعد على استخراج واستخدام المعلومات وتطبيقها.

ومن أساليب التعلم استخدام الغناء لتحفيظ علامات بريل، مما يمكـن الدارس الكفيف من قراءة الحروف أو النوتـــة الموســيقية، وكذلــك قــراءة التوجيهات والإرشادات، وحيث أن كل حرف مطبوع بأسلوب بريل هو نتــاج ثلاث أرقام أو أربعة، فعلى الدارس أن يحفظ هذه الأرقام اللازمة لتكوين كــل حرف من الحروف الأبجدية الإنجليزية المكونة من ٢٦ حرفا أبجديا.

وقد لاحظ بعض المدرسين المبدعين أن أســلوب الغنــاء كطريقــة مبتكرة لتحفيظ الأرقام المقابلة للحروف في طباعة بريل هو أكــثر الأســاليب جدوى، وتجدر الإشارة إلى أن بعض الرموز في السلم الموسيقي تحتاج أيضــا لتجميع بعض الأرقام، فعلى الدارس أن يحفظ هذه الأرقام ليـــأتى بـــالرمز أو العلامة المطلوبة.

فمثلا لابد أن يضغط على مفاتيح ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ حتى يكون حرف T فيقوم المدرس بتعليم الدارس الكفيف تلك الأغنية حتى لا ينسى [١].

TAKE ME OUT TO THE BALL GAME

BUY SOME 2 – 3 – 4 – 5 FOR T

أغنية أخرى

YOU MAKE AN M WITH 1 – 3 – 4

AND THE MICE WILL RUN OUT THE DOOR

وبفضل العلم والعلماء فإن عجلة التقدم ستظل مستمرة حيث نجد الكمبيوتر أصبح وسيلة هامة للتعلم.

فباستخدام هذه الأجهزة الإلكترونية في التعلم، قد وصلنا إلى نتائج مذهلة في مدي الربع قرن الأخير، فهناك تطور تكنولوجي في الاتصالات بالنسبة للمعوقين في العقدين السابقين.

فإن الكمبيوتر قد أزال جانبا هاما من المعوقات في طريق التعليم عامة، والموسيقي والآلات الموسيقية خاصة، حيث يمكن للدارس المبتدئ أن يستخدم الكمبيوتر ليوجهه بالإرشادات بواسطة جهاز Screen Reader بالنسبة للكفيف والمبصر على حد سواء.

وبالطبع فمن السهل الاستفادة من جهاز الكمبيوتر في تعليم آلة الكمان.

(١) نفس المرجع السابق.

التعليم بالكمبيوتر

والواقع أن هناك تفاعلا للأجهزة الإلكترونية (الكمبيوتر) مع المبصر عامة والكفيف خاصة، وبالطبع يسخر هذا التفاعل في الاستفادة منه في التدريس سواء في الموسيقي والعزف أو غيرها.

ومن الدراسات التى أجريت في هذا المجال بالتعاون مع الاتحاد القومى للمكفوفين في الولايات المتحدة N. F. B بحث هام لرسالة دكتوراه من جامعة كورنيل بمدينة البنى ALBNEY عاصمة نيويورك ... اقترح فيه الباحث وطور ما يسمى A.F.L وهى لغة التعبير الصوتى (لغة مسموعة) تستخدم لإنتاج إشارات صوتية للمستندات الإلكترونية ذات مستوى حسابي عالي.

وهو نظام متفوق جدا على ما هو كان متاحا في التسعينات من هذا القرن [1].

فإن هذا البحث يتضمن تكوينا صوتيا مقابلا لرسم معروض على شاشة الكمبيوتر بمجرد ابستخراج هذه المعلومات وتحويلها إلى عناصر لغوية، فإنه من الممكن استخدام جهاز SPEECH SENTHYZER لعرضها بأسلوب بريل BRAILLE.

ومن الأبحاث الهامة أيضا في مجال عالم المكفوفين البحث الذى اهتم بأن يكون هناك صورا بارزة على شاشة الكمبيوتر [1]. أي أن يكون هناك شاشات كمبيوتر بريل BRAILLE.

(١) المؤتمر الأمريكى الكندى الثاني، ٤ : ٦ نوفمبر، ١٩٩٣، وموضوعه تكنولوجيا المكفوفين.

وتسمى هذه التطبيقات الخاصة بـهذه الظـاهرة PHOSPHORE Sense وهو ما يصنع بتغطية أنبوبة من الزجاج بطبقة أو أكثر من الفسفور المشع بالضوء عند إثارته بالنبضات الإلكترونية.

ويتم ذلك باستخدام مسدس إلكتروني في خلفية قناة الفيديون، حيث يطلق شعاع إلكتروني على طبقة الفسفور، وبإطلاق هذه الأشعة فإن نقاطا معينة تسمى كل نقطة فيها Pixel على هذا السطح الفسفوري تشع إضاءة وبعضها يبقى مظلما، وهنا يمكن أن تكون صورة من التباين بين النقاط المضيئة والنقاط المظلمة.

أيضا فإنه يمكن استخدام شرائح جيلاتينية لإنتاج Pixels، هذه المادة الجيلاتينية تتشكل بأشكال مجسمة ذات ثلاثة أبعاد تبعا لاصطدام الإلكترونيات بها.

وكانت أهداف هذه الأبحاث هي لاكتشاف مدى عملية تصنيع أجهزة صالحة لعرض لوحات بريل، يمكن استخدامها مع الكمبيوتر الخاص أو غيره من آلات العرض الإلكترونية.

تعرفنا على بريل Braille ونقاطه الستة 6 Raised Dots وقراءة النوتة الموسيقية Braille Music باستخدام حاسة اللمس، فاتضح لنا مدي ما يحتاجه الكفيف من وقت طويل مضاعف في التعليم عامة وفي تعليم الموسيقي وآلة الكمان خاصة.

---

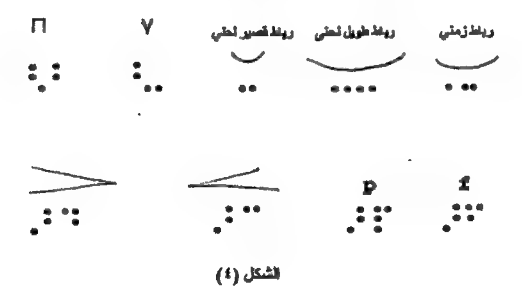
(1) F TP – CS – CORMELL, EDU – SUB DIRECTORY – P U B RAMAN.

والحق أن الدارس الكفيف المبتدئ في تعليم آلة الكمان لابد أن يدرس طريقة بريل أولا ثم يتعرف على النظريات الموسيقية والنوتة الموسيقية والمصطلحات الخاصة بقراءة النوتة الموسيقية التى سيؤديها بطريق بريل.

وهناك بالنسبة للعزف على آلة الكمان مصطلحات كثيرة مثل علامة هبوط القوس (n) وعلامة صعود القوس (ˇ) والرباط اللحنى والرباط الزمنى ، ومصطلحات خاصة بالتعبير expiration مثل الكريشندو ((<)) والديمنويندو ((>)) وعلامات القوة والضعف (f – p) إلى غير ذلك.

فإن كل هذه المصطلحات لها رموز خاصة يتعلمها الكفيف بطريقة بريل قبل بداية تعلمه آلة الكمان. أنظر الشكل (٤).

رباط زمني   رباط طويل لحني   رباط قصير لحني



الشكل (٤)

وقد أثبتت الباحثة مدي فاعلية هذا الجزء المستحدث بإجراء تجربة عملية بمعهد النور والأمل وبعض مراكز تعليم المكفوفين، وقد أثبتت هذه التجربة فاعلية هذه الطريقة ونجاحها، فهى تساعد على التحكم في استقامة القوس أثناء العزف مما يساعد الدارس المبتدئ على العزف بطريقة صحيحة سيكون لها من أثر كبير على نفسية الدارس المكفوف.

وأيضا فإن الدارس المبتدئ الكفيف كان يستخدم يده اليسرى في ضبط القوس .. ولكن بعد استخدام الطريقة المستحدثة .. أصبحت يده مستديرة في وضعها الصحيح على رقبة الكمان استعدادا لاستخدامها في العنق.

وقد رأت الباحثة استخدام مادة مرنة، حيث يتم تشكيلها وفقا لمقياس الجزء الساقط إلى أسفل في الجانب العلوى لآلة الكمان .. ويتم تثبيتها بالضغط ويكون ارتفاع العمود المستخدم حوالي خمسة عشر سنتيمترات من كل ناحية.

ويمكن للدارس استخدام هذا الجزء حتى بعد تمكنه من العزف، ويمكن الاستغناء عنه وفقا لرغبته.

وقد رأت الباحثة أن تستعرض كيفية تعلم الدارس الكفيف المبتدئ لآلة الكمان، حيث أنه يجد صعوبة أثناء استخدام قوس الكمان fiddle stick في العزف والأداء.

فالدارس المبصر حينما يمسك آلة الكمان مستخدما القوس، فإنه يلاحظ يده اليمنى ويلاحظ صعود وهبوط القوس في استقامته بطريقة صحيحة، حتى لا يميل في اتجاه المشط أو القوس وذلك بالتدريب المستمر والنظر إلى القوس بنفسه أو أمام مرآه.

من هنا رأت الباحثة أن تساهم بعمل نموذج (عمود مزدوج) يثبت على جانبي آلة الكمان أنظر الشكل (٥) يكون وظيفته التحكم والسيطرة على القوس واستقامته أثناء التدريب وبذلك يستطيع الدارس الكفيف المبتدئ التحكم في استخدام قوس الكمان أثناء العزف بطريقة صحيحة، ويستطيع أن يتواصل مع زملائه من العازفين.

الشكل (٥)

التوصيات:

لاحظت الباحثة عدم وجود لوحة بعلامات بريل الموسيقية، فمن هنا توصي:

أولا: عمل لوحة بعلامات بريل الموسيقية Braille Music Notation وذلك للتسهيل على الباحثين في هذا المجال، أيضا للتسهيل على عائلات الكفيف لأنهم من تقع عليهم مهمة مساعدتهم.

ثانيا: الاهتمام بإثراء المكتبات العامة ومكتبات الكليات والمعاهد بالكتب الخاصة عن التعريف ببريل وطريقة استخدام الكفيف للقراءة والكتابة، وما توصلت إليه التكنولوجيا لخدمة الكفيف.

ثالثا: نشر لوحات وإرشادات المكفوفين في كل مكان.

رابعا: بالمحادثة مع الكثير من المكفوفين أشادوا بفكرة كتابة الحروف الأبجدية العادية بحروف بارزة، حتى يتواصلوا مع المبصر، وحتى لا تكون هناك حلقة مفقودة ما بين المبصر والكفيف.

خامسا: الاهتمام بعمل نموذج من العمود المزدوج المبتكر من قبل الباحثة، والعمل على جعله في متناول كل كفيف مستخدما آلة الكمان، حيث أنه سيساعدهم ويوفر عليهم جهدا كبيرا.

المراجع العربية:

١-جيلان عبد القادر: التشكيلات الحركية لمعوقات بصريا - ١٩٨٤ - بحث إنتاج كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان.

٢-سوزان أحمد عمل: دراسة آلة البيانو في تنمية المهارات الإدراكية والعزفية لذوى الاحتياجات الخاصة - ٢٠٠٠ - بحث إنتاج - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان.

٣-نبيلة ألفى كامل: بعض مؤلفات البيانو في القرن العشرين التي تناسب الطفل الكفيف - ٢٠٠١ - بحث إنتاج كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان.

مقابلات شخصية

المراجع الأجنبية:

- A.F.B American Foundation For the Blind.
- Sharon Begly Survival of the busiest. Science journal 11-10-2002.
- Dots for Braille literacy volume 3 – number 3 fall 1997.
- How to read BRAILLE MUSIC 2 ND EDITION 1998 – OPUS TECHNOLOGIES – PRINT ETITION BRAILLE EDITION CEROM EDITION.
- Ragie Rotitman – Dots for Braille literacy volume 6 number 2 spring 2001.

" خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم "

هدى أحمد محمد علي *

تقديم :

لعبت الأغنية الوطنية دوراً هاماً في الأحداث التي عاشتها مصر منذ ثورة ١٩١٩ وما تلاها من أحداث وحروب حتى يومنا هذا فكان لها تأثير بالغ الأهمية في ترجمة الأحاسيس الوطنية لدى المواطن المصري وترسيخ معنى الوطن داخل وجدانه وهي أفصح وأقوى من أي مقال سياسي في التأثير على نفوس الجماهير بل أن دورها في تعبئة الرأي العام كان هو الأساس الذي تعتمد عليه أجهزة الإعلام بشحذ الهمم .

الكلمة المغناة ومدى تأثيرها في تشكيل وجدان الشعوب :

تعتبر الكلمة المغناة سلاحاً من أسلحة المعارك الوطنية لأنها تجمع بين شقين هما الكلمة والنغمة اللتي تغذيان روح المواطن بمناعة قوية ضد الضعف والتخاذل ،، خاصة بعد أن تترجمها أصوات لها مكانة كبيرة في القلب من مطربين ومطربات أمثال سيد درويش و محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ .

أم كلثوم :

ولقد اهتمت الباحثة بإلقاء الضوء على صوت أم كلثوم في مجال الأغنية الوطنية الذي لازال يعيش في وجداننا لأننا حين نسمعها ينطلق العقل

---

* مدرس بقسم الغناء ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ،

والقلب معاً بما يجسده صوتها لروح النضال الوطني للشعب المصري ويمسح جراح الوطن ويعيد البسمة إلى أبنائه .

وعلى الرغم من مضي سنوات كثيرة على رحيلها إلا أن أعمالها الوطنية تعيش وتتردد ولها تأثير كبير في القلوب ووجدان الشعب المصري حتى الآن .

لذا يهدف البحث إلى التعرف على خصائص أسلوب أدائها للأغنية الوطنية وذلك من خلال عينة منتقاة من أعمالها الغنائية الوطنية كمحاولة لتبسيط وتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء عند أدائهم للأغنية الوطنية واستخلاص بعض الأساليب ومن هنا فرض البحث السؤال التالي :

- ما هي خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم ؟

واشتمل البحث على جزئين :

١- الإطار النظري .

٢- الدراسة التحليلية .

أولاً : الإطار النظري :-

في حياة أم كلثوم العديد من المواقف الوطنية والقومية ، شاركت فيها مشاركة فعالة فلقد عبرت بصدق عن نبض الشعب المصري والعربي فيما يخص آماله وأحلامه وقضاياه كما أنها أسهمت إسهاماً فعالاً ، خاصة في أوقات الأزمات السياسية والعسكرية التي اجتاحت مصر وعالمنا العربي بدءاً من أزمة العدوان الثلاثي في عام ١٩٥٦ ومروراً بنكسة عام ١٩٦٧ وحتى انتصار أكتوبر في عام ١٩٧٣ (٢ : ٦٥) ولم تمر مناسبة إلا وتفاعلت معها ونجحت بأدائها التعبيري في توصيل أحاسيس الكلمة واللحن إلى المستمع المصري خاصة والعربي عامة .

وسوف تقوم الباحثة بإلقاء الضوء بإيجاز على جوانب نشأتها ومراحل حياتها الفنية وبعض أعمالها الوطنية كمحاولة للوصول إلى أهم العوامل التي جعلت منها صوتاً خالداً ظل على القمة بدون منازع .

نشأتها :-

ولدت أم كلثوم في ديسمبر عام ١٨٩٨م في قرية (طمـاي الزهـايرة) ، مركـز السنبلاوين بمحافظة الدقهلية ، ولقد نشأت نشأة دينية فوالدها الشيخ إبراهيم السيد) (٧ : ١٩ – ٢١) مؤذن بمسجد القرية سميت بأم كلثوم تيمناً بأسم بنت النبـي عليه الصلاة والسلام كان والدها يحرص على تعليم أخيها فألحقه بالكتاب فكـان يلقنه قصة مولد النبي والقصائد والموشحات ليساعده في الليالي التي كان يحيـها بالغناء .

واستطاعت الطفلة أم كلثوم أن تحفظ كل ما كان والدها يلقنه لأخيها فقد كـانت تتميز بذكاء شديد جعل والدها يلحقها هي الأخرى بكتاب القرية وحفظت الكثـير من القرآن الكريم ، وظهر تفوقها في الدراسة . ثم انتقلت إلى كتاب آخـر فـي السنبلاوين (عزبة الحوال) وفي وقت الراحة من الكتاب كانت تذهـب إلـى بيوت بعض جيران الكتاب فتغني لهم نظير (خمسة أو عشرة مليمات) وتعـود إلى زملائها وشقيقها تعيرهم بما معها من نقود .

وذات يوم سمعها أحد القضاة (علي بك حسين) وهو من محبي الغناء فذهـب إلى والدها وأخبره أن في منزله كنزاً كبيراً هو صوت أبنته فتنبأ لها بمستقبل في الغناء فبدأت الطفلة الصغيرة تحس بنفسها وأنها عدت شيئاً مختلفاً عن قريناتـها من بنات القرية فلم تعد تلعب على الترعة مثلهمن (٤ : ٩ – ١٧) .

وضوح اكتشاف الموهبة :

بعد اكتشاف والدها لموهبتها الفنية عندمـا كـان يلقـن أخيـها خـالد الأدوار والموشحات فيستعصي عليه أداء موشحاً ومن ثم تطلب من والدها أن تؤدي مـا عصى على أخيها بإلحاح وتبدأ في تغريد م' سمعته من أبيها لا في ذلك اليـوم فحسب ولكن فيما سبقه من أيام فذهل الوالد وقرر بعد تفكير كثير أن يضمها إلى بطانته وكأن القدر و الطبيعة يعدانها إلى أمراً عظيم أكبر من الموالد وأبقى على الأيام (١١ : ٢٣) .

وفي ر د فعلي لهذا الاكتشاف كان النزوح إلى مصر المحروسة وصقل الموهبة

ضرورة ملحة حيث كان الغناء في ذلك الوقت قاصراً على القصائد والموشحات الدينية وقد تأثرت بدءاً بالشيخ (أبو العلا محمد) عند سماعها له من فونوغراف العمدة (٨ : ٩٩) لبعض قصائده فاستطاعت أن تحفظ الكثير منها وكان والدها من أشد المعجبين بأداء ابنته لتلك القصائد (٤ : ١٨) .

وفي تطور تلقائي انتقل غناؤها من القرى إلى عواصم المُديريات تاركة في كل منها عدداً من المعجبين بصوتها إلى أن التقت بالشيخ (أبو العلا محمد) عام ١٩١٦م بمدينة المحلة الكبرى ثم دعاها بعد ذلك إلى القاهرة لإحياء حفل زواج في كوم الشيخ سلامة بالقرب من (ميدان العتبة) حالياً .

وعندما استقرت أم كلثوم في القاهرة أخذ الشيخ (أبو العلا محمد) يباشر تعليمها وصقل موهبتها الفطرية للانتقال من مرحلة غناء القصائد الدينية والقصص النبوية إلى الغناء العاطفي السامي المليء بالمعاني والأحاسيس الفياضة والألوان الصوتية المتنوعة (٨ : ٩٩) .

بداية الازدهار لأم كلثوم بالقاهرة :

في عام ١٩٢٣م بعد أن استقرت أم كلثوم في القاهرة وبعد أن ذاع صيتها في أكثر البيوتات عراقة وأصالة ما بين أمراء وباشوات لمثال (آل عبد الرازق – عدلي يكن باشا – عبد الخالق ثروت – علي ماهر – لطفي السيد) وكانت في ذلك الوقت ترتدي ثوباً ريفياً بسيطاً مكونا من بالطو وكوفية وعقال (٤ :٣٥ – ٣٧) تنشد التواشيح الدينية والقصائد الرائعة (للشيخ أبو العلا محمد) وحولها بطانتها .

ومع الأيام بدأت بذكائها الفطري تستيقظ للحياة المتجددة حولها وأدركت مدى مساس الحاجة إلى التجديد بما يساير روح العصر . فاستغنت عن بطانة المشايخ واستعاضت عنها بتخت شرقي خاص لها عام ١٩٢٦ (١١ – ٧٥) بعد أن كانت تغني لمدة ثلاث سنوات بدون فرقة موسيقية على مسرح كازينو " البوسفور " وعلى صالة " سانتي " وكان التخت مكونا من مجموعة فنانين محمد العقاد (قانون) ، سامي الشوا (كمان)، محمد القصبجي (عود) محمود رحمي

(إيقاع) ، وبعض المذهبجية . وفي نفس العام غيرت أم كلثوم ملابسها إلى ملابس حديثة وانتقلت من بيت (الدري) بشارع قوله بحي عابدين إلى عمارة (بهار) بالزمالك .

وبدأت أم كلثوم تغني في الحفلة الواحدة الموشح والقصيدة والطقطوقة لجذب الجمهور إليها الذي كان قد أصابه موجة من الهبوط في التذوق السمعي في هذه الحقبة من الزمن وفي أعقاب الحرب العالمية الأولي والثورة المصرية الأولى حيث الكلمات الهابطة والأغاني التي تخدش الحياء والذوق العام . فغنت لهذا الجمهور المصري الذي يحتوي على جميع الألوان الغنائية واستشرفت بطموحها إلى الانتفاع بالفرصة الذهبية التي جمعت كلاً من (أحمد رامي) الشاعر والدكتور (صبري النجريدي) الموسيقى ورغبة كل منهما في السمو بها إلى سماء الفن العالي الرفيع . فكتب لها رامي العديد من القصائد ولحن لها صبري النجريدي ألحاناً جميلة استعرض من خلالها إمكانيات صوتها الجذاب .

وبذلك استطاعت أن تواكب موجة الغناء الخفيف ، إلى جانب حرصها على الارتقاء بذوق الجماهير بأدائها لبعض القصائد . وكان في هذا أيضاً إرضاء لنفسها ولفنها (٤ : ٤٥) .

وعلى الرغم من وجود أساطين من الغناء في ذلك الوقت أمثال (منيرة المهدية – فتحية أحمد) فقد سطت أم كلثوم على الساحة بأدائها القوي في التعبير وصوتها الجذاب حيث استمرت المنافسة بينهم وانتهت باعتلاء أم كلثوم عرش الغناء واستطاع صوتها وحده أن يغطي الميزات الإضافية للأخريات بعد أن غطى أصواتهن . (١٠ : ١٨٨) وأطلق على أم كلثوم عدة ألقاب فعرفت بإسم (كروان مصر- أميرة الإنشاد والغناء) وفيما بعد (كوكب الشرق – ثم سيدة الغناء العربي) (٤ : ٤١) .

تعلمت أم كلثوم العزف على العود على يد كل من صبري النجريدي ثم محمد القصبجي كما أنها حاولت أن تطرق باب التلحين فلحنت أغنيتين وغنتهما: طقطوقة (على عيني الهجر ده مني) والتي ألفها رامي وسجلت على جرامافون

عام ١٩٢٨م ، مونولوج (يانسيم الفجر) لرامي أيضاً ولشـــركة أوديـــون عـــام ١٩٣٦م وبرغم جودتها وارتقائها في المقامات وعلمها توقفـــت عـــن التلحيـــن وركزت في الغناء فقط (٥ : ٢٢٥) .

ملحنو أغاني أم كلثوم :

تعاملت أم كلثوم على وجه التحديد مع أحد عشر ملحناً وهم بترتيب اللقاء علـــى الوجه التالي :

الشيخ أبو العلا محمد :

كان لقاء أم كلثوم بالشيخ " محمد أبو العلا " عام ١٩١٦ بشـــير خـــير عليها حيث بدأ نجم أم كلثوم يأخذ طريقة إلى عالم الانتشار والشهرة . فقدم لـــها خلاصة تجاربه وفنه وعلمها كيف تتذوق الشعر وتفهم مضمونه قبل أن تحفظـــه وتغنيه .

فغنت من روائعه قصائد عديدة ذاع صيتها وانتشرت نذكر منها :

- وحقك أنت المنى والطلب (للأمام عبدالله الشبراوي) عام ١٩٢٦ .
- أفديه أن حفظ الهوى (لابن النبيه المصري) عام ١٩٢٨ (٥ : ٢٢٢) .

وتقول أم كلثوم علمني الشيخ أبو العلا محمد أن أفهم الكـــلام قبـــل أن أحفظـــه وأغنيه. فقد كنت أردد الكلام بلا فهم ولا اهتمام . كما تعلمت على يديـــه أوزان الشعر. واستمرت صداقتها بأستاذها سنين طويلة تبحث عنه فـــي كـــل مكـــان تستظل برعايته وأستاذيته . (٤ : ٣٢ – ٣٤) .

ومن هنا نرى أنها أخذت عن الشيخ أبو العلا محمد الكثير من أصـــول الفن وقواعده ولم ينقصها الصوت فجمعت بين الفن في أحكم مواضعه وجمـــال الصوت في سحره وعذوبته (٨ : ١٠٠) .

أحمد صبري النجريدي :

في عام ١٩٢٤ تعرفت أم كلثوم على ملحن هـــاو وطبيـــب الأســـنان الطنطاوي أحمد صبري النجريدي الذي عاصر فترة الشيخ أبـــو العـــلا محمـــد ورحلته مع أم كلثوم في العشرينات (٨ : ١٠١) ويمكن اعتباره امتدادا للشـــيخ

أبو العلا محمد . فقد لحن لأم كلثوم ما يقرب من أربع عشرة أغنيـــة ســجلت جميعها على أسطوانات منها على سبيل المثال مونولوج (خايف يكون حبك ليه) لرامي ، أوديون عام ١٩٢٤ طقطوقة (يا ستي ليه المكايد) لرامي ، أوديــون عام ١٩٢٦ قصيدة (مالي فتنت بلحظك) لــ علي الجارم ، جرامــافون عــام ١٩٢٦ (٥ : ٢٢٤) . ويعتبر الدكتور أحمد صبري النجريدي مــن الأفــراد القلائل الذين عملوا بالفن من أجل الفن ، واعترفت أم كلثوم في لقاءات عديـــدة بالدور الذي لعبه د. النجريدي في حياتها الفنية (٤ : ٤٦) . **محمد القصبجي :**

وكان لقاؤها معه عام ١٩٢٤ ولم يفترق عنها حتى وفاته . وكان متفهماً واعياً بطبيعة صوتها ومدى إمكاناته الفنية فقدم لها روائع ألحانه التـــي قــامت بإبراز جوانب فنية في صوتها. (٨ : ١٠١) وظل يعزف علـــى العــود فـــي فرقتها حتى وفاته عام ١٩٦٦.

قام بتعليمها على آلة العود بعد الدكتور صبري النجريدي كمـــا أطلعـــها علـــى معلوماته الثرية في علم المقامات وأخذ بيدها ولحن العديد من القوالبْ المختلفة . (٥ : ٢٢٥) التي من أشهرها مونولوج (إن كنت أسامح وأنسى الآسية) الذي كتبه رامي بعد أن عاد من بعثته في فرنسا ... ويعتبر لونا جديدا مــــن ألـــوان الغناء الفردي الرومانسي فخرج كتحفة فنية أصبحت نقطة تحول فـــي تـــاريخ الغناء وسجلتها أم كلثوم على أسطوانات (صوت سيدة) **His Masters Voice**.

ومن القصائد (أخذت صوتك من روحي) لأحمد رامي ومن الطقاطيق (أنـــت فكراني ولا نسياني – تبعيني ليه كان ذنبي إيه) . لأحمد رامي كما غنـــت لـــه مونولوج (رق الحبيب) لأحمد رامي ، وموال (يا غائباً عن عيوني وحاضراً في خيالي) لأحمد رامي. وشارك في تلحين بعض أغانيها في أفلامها السينمائية الخمسة : مثل (ليه يا زمان كان هوايا) لأحمد رامي فـــي فيلـــم وداد عـــام ١٩٣٥. (يا بهجة العيد السعيد) لأحمد رامي في فيلم نشيد الأمل عام ١٩٣٧ ، (يا فؤادي غني ألحان الوفاء) لأحمد رامي في فيلـــم دنـــانير عـــام ١٩٣٩ ،

(الفصل الأول من أوبرا عايدة) لأحمد رامي في فيلم عايدة عام ١٩٤٢ ، (ياصباح الخير ياللي معانا) بيرم التونسي في فيلم فاطمة عام ١٩٤ (٤ : ٨٣ – ٨٥) .

في بداية الثلاثينيات لوحظ مدى التطور والنضج الفني لصوت أم كلثوم مما أغرى الملحنين من التعامل معها . فالتقت بالملحن " داود حسني " وغنت له بعض الأدوار من تأليف الشاعر أحمد رامي (٨ : ١٠٢) و " كامل الخلعي " في الفترة ما بين عام ١٩٣٠ – ١٩٣٢ وتم تسجيل بعض هذه الألحان بصوت أم كلثوم نذكر منها :

١-دور (شرف حبيب القلب) أحمد رامي مسجلة على أسطوانة جرامافون عام ١٩٣٠م .

٢-دور (كنت خالي لحبيب يهجر) كامل الخلعي مسجلة على أسطوانة جرامافون عام ١٩٣١م (٥ : ٢٢٧) .

زكريا أحمد :

ثم كان لقاؤها مع رفيق عمرها الثاني " زكريا أحمد " عام ١٩١٩م في السنبلاوين ، وذهبت إليه في القاهرة عام ١٩٢٢م ولكن لم يبدأ بالتلحين لها إلا عام ١٩٣١ فكانت أولى أغنياته لها طقطوقة (إللي حبك يا هناه) عام ١٩٣١ وتوالت (٥ : ٢٢٨) ألحانه الناجحة لها فلحن لها مونولوج (شجاني نوحي) لأحمد رامي ودور (آه يا سلام) حسن صبحي ، طقطوقة (ناسية ودادي) لأحمد رامي وموال (برضاك ياخالقي) محمود بيرم التونسي ، وأيضاً موشح (يا بعيد الدار) عباس بن الأحنف .

هذا بالإضافة إلى أغاني أفلام أم كلثوم وداد (١٩٣٥) – دنانير (١٩٣٩) عايدة (١٩٤٢) – سلامة (١٩٤٤) – فاطمة (١٩٤٨) ، والتي بلغ مجموعها

٩١ لحناً كما قام بتلحين الأغاني المسرحية الطويلة منها (أنا في انتظارك) وأغنية (هو صحيح الهوى غلاب) لمحمود بيرم التونسي ، وكانت آخر أعمال زكريا لأم كلثوم بعد أن أمضى إلى جوارها ما يربو على الثلاثين عاماً يرعى موهبتها وفنها (٤ : ٨٨ – ٨٩) (الأولة في الغرام – أصل الهوى – الأمل).

رياض السنباطي :

ثم التقت أم كلثوم برفيق عمرها الثالث " رياض السنباطي " ، وبدأت رحلته الموفقة مع صوتها فغنت له (٥ : ٢٢٨) في بداية لقائها الفني معاً عام ١٩٣٦ حين لحن لها (النوم يداعب جفون حبيبي) ، لأحمد رامي وقدمته أم كلثوم في حفلها الشهري (الخميس الأول من شهر أكتوبر عام ١٩٣٧) على مسرح قاعة (أيورث التذكارية) وكان الحفل مذاعاً . فنجح نجاحاً كبيراً ويعتبر هذا اللحن تحولاً في حياة أم كلثوم ورياض السنباطي معاً وتوالت أعماله لها فقدم لصوتها العديد من القوالب الغنائية التي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مونولوج (فاكر لما كنت جنبي) لأحمد رامي عام ١٩٣٩ ، أغنية (غلبت أصالح) لـ " أحمد رامي " عام ١٩٤٦ وقصيدة (سلوا قلبي) لـ " أحمد شوقي " ، طقطوقة (ح أقابله بكره) لـ " أحمد رامي " عام ١٩٤٦ كما اشترك بألحانه في فيلم (وداد) عام ١٩٣٥ (٤ : ١٠١) كما لحن لها أغنيات خالدة مثل (عودت عيني – دليلي احتار) لـ "رامي" عام ١٩٥٨ (٥ : ٢٣٣) ولا شك أن غناء أم كلثوم لألحان السنباطي ساعدت على شهرته ولقد غنت له أصواتاً متعددة ولكن صوت أم كلثوم هو الذي أعطى لألحانه بريقاً ذهبياً وقيمة فنية كبيرة كما فتح له صوتها أبواباً يظهر فيها إمكاناته الفنية في التلحين واستمر العطاء بينهما لفترة تقترب من الأربعين عاماً . (٤ : ١٠١ – ١١٢) .

محمد الموجي :

ثم التقت أم كلثوم مع بعض الملحنين الشبان في ذلك الوقت وهم الموجي الذي قدم لها عام ١٩٥٤ لحن (أنشودة الجلاء) لـ " أحمد رامي " بمناسبة

جلاء قوات الاحتلال عن مصر ثم اشترك في تلحين قصة رابعة العدوية عام ١٩٥٥ فلحن لحنين لها أغنية (أنقروا الدفوف) وقصيدة (حانة الأقدار) لـ " طاهر أبو فاشا " وفي سبتمبر ١٩٥٧ غنت له أم كلثوم (محلاك يا مصري) لـ " صلاح جاهين " وفي عام ١٩٦٤ غنت له أغنية تحية للإذاعة (صوت بلدنا) لـ " عبد الفتاح مصطفى " وفي عام ١٩٦٤ غنت له أغنية (للصبر حدود) لـ " عبد الوهاب محمد " مسجلة على أسطوانة صوت القاهرة وفي أول مارس عام ١٩٦٥ غنت أم كلثوم من ألحانه أيضاً أغنية (يا سلام على الأمة) لـ " عبد الفتاح مصطفى " وآخر ما غنت له أم كلثوم أغنية (اسأل روحك) لـ "عبد الوهاب محمد " وكان ذلك يوم الخميس الموافق أول يناير عام ١٩٧٠ سجلت على أسطوانة صوت القاهرة . (٤ : ١١٨) .

كمال الطويل :

وثاني الملحنين الشبان كان " كمال الطويل " الذي لحن لها نشيد (والله زمان يا سلاحي) عام ١٩٥٦ " صلاح جاهين " قبيل عدوان السويس الثلاثي ، فأصبحت هذه الأنشودة الوطنية ، نشيد الجمهورية العربية المتحدة في عهد جمال عبد الناصر . (٥ : ٢٣١) كانت أم كلثوم ترى في كمال الطويل أنه موهبة كبيرة لم تقدم كل ما كان ينتظر منها . (٦ : ١٧٤) .

بليغ حمدي :

وفي بداية الستينيات التقت أم كلثوم بالملحن الشاب بليغ حمدي الذي لحن لها عام ١٩٦٠ أغنية (حب إيه) لـ " عبد الوهاب محمد " وتصدرت هذه الأغنية موسم أم كلثوم في تلك السنة ثم توالت الأعمال فلحن لها العديد من الأغاني الطويلة منها (أنا وأنت ظلمنا الحب - كل ليلة وكل يوم) ويعد بليغ أكثر الشبان إنتاجاً لصوت أم كلثوم (٤ : ١٢٤ - ١٢٥) وكانت أم كلثوم تصفه بالسهل الممتنع .

محمد عبد الوهاب :

وفي عام ١٩٦٤ كان لقاء القمتين محمد عبد الوهاب وأم كلثوم في أغنية (أنت عمري) وأذيعت الأغنية عبر موجات الإذاعات العربية وكانت الجماهير

تترقب هذا الحدث باهتمام شديد ، ولقد أبدعت أم كلثوم واستغرق غناء اللحن ما يقرب من الساعتين وبعد نجاح الأغنية توالت ألحانه لها فغنت له عشر أغنيات في فترة لم تتجاوز تسع سنوات (٤ : ١٢٨) ومن ألحان " محمد عبد الوهاب " التي أنشدتها أم كلثوم على سبيل المثال :

أغنية : أمل حياتي (أحمد شفيق كامل) عام ١٩٦٥م .

قصيدة : هذه ليلتي (جورج جرداق) عام ١٩٦٨م .

قصيدة : طريق واحد (نزار قباني) عام ١٩٦٩م .

قصيدة : أغداً ألقاك (الهادي آدم) عام ١٩٧١م (٥ : ٢٣٥)

ويقول عبد الوهاب : " أردت أن أخرج أم كلثوم من كل القيود التي كانت تضع نفسها فيها (٤ : ١٢٩) . حيث استطاع عبد الوهاب ببراعته وذوقه أن يدل الناس على خبايا كنوز كلثومية جديدة .

سيد مكاوي :

وعن آخر الملحنين الذين لحنوا لصوت أم كلثوم " سيد مكاوي " فغنت له أغنية (يا مسهرني) لـ " أحمد رامي " عام ١٩٧٢ وكانت أم كلثوم من أشد المعجبين بألحان الشيخ سيد مكاوي الذي بدأ نجمه يتألق في سماء الفن وترى أم كلثوم في سيد مكاوي امتداداً لأسلوب سيد درويش فهو في ألحانه مصري عربي ومدرسة نبعت من القرآن الكريم بما فيه من التنغيم والترخيم ، وحسن التوقيع والترجيع مضافاً إلى هذا موهبته وذكاؤه وإحساسه . (٤ : ١٣٠ - ١٣٤) .

أم كلثوم والشعر و الشعراء :

بدأت رحلتها مع الشعر والأدب وهي في (طماي الزهايرة) عندما وقع في يدها كتاب (النظرات والعبرات) للمرحوم (مصطفى لطفي المنفلوطي) فتلقت عباراته . ومن قبله آيات القرآن الكريم ، الذي حفظته قبل أن تبلغ العاشرة من عمرها فمنه تعلمت مخارج الألفاظ ... وفهم المعنى ، بل أن إنشاد

القرآن هو أول ما جعلها تتعلق بالغناء وتتعلم كيف يتموج الصوت ، وكيف تصعد به على طبقات (متدرجة) (متسلسلة) .

١- أحمد رامي :

ثم جاء دور أحمد رامي عندما التقت به عام ١٩٢٢ فنقلها لحب الشعر وتذوقه فقدم لها رامي على سبيل المثال (أنت فاكراني ولا نسياني - إن كنت أسامح أنسى الأسية - سهران لوحدي - غلبت أصالح - جددت حبك ليه - يا ظالمني - يا اللي كان يشجيك أنيني - هلت ليالي القمر) فنقلتها هذه الأغاني بألفاظها السهلة بعيداً عن أغاني الإسفاف التي سادت في هذه الفترة .

فكان لـ " رامي " فضل آخر هو أن جعلها تتعلق بالشعر حيث كان يعمل في دار الكتب وكان يحضر لها دواوين من الشعر فتقرأها بصوت عال فتسمع موسيقى الشعر وتناقشه في المعاني . فيضيف لما فهمته . فكانت تحس أنها تغوص إلى أعماقٍ جديدة في بحور الشعر ، وعلى يد رامي أيضاً قرأت الأغاني في أحد عشر جزء وقرأت كليله ودمنه . وقرأت لكل الشعراء القدامي . فكانت تتمنى أن تكون شاعرة .

وبعد كل هذا التذوق وحفظ الكثير من الأبيات الشعرية بين قديم وحديث أعانها ذلك في اختيار الأبيات التي تفيد المعنى المقصود .

من ديوان كامل وهو ما يدل على فهمها وتأكدها من ناصية هذا الفن (٤ : ١٤١) .

٢- بيرم التونسي :

أرادت أن تصنع لكلمات أغانيها بعض اللمسات والروح الشعبية لترضي جمهورها الجديد في تلك الفترة أثناء الحرب العالمية الثانية التي ظهرت وأثرت فيها الطبقة الشعبية من التجار ، وتطلعت هذه الطبقة بحكم الثراء إلى حفلات أم كلثوم فالتقطت أم كلثوم هذه الظاهرة بذكائها المعهود وأقبلت على بيرم التونسي فارس هذا الميدان فقدم لها (الأمل - أنا في انتظارك - أهل الهوى - حلم -

حبيبي يسعد أوقاته – الآهات – كل الأحبة أتنين أتنين – أغاني الفوازير في فيلم سلاّمة – هو صحيح الهوى غلاب ... وغيرها (١١ : ٢٥١) .

مجموعة الشعراء العرب من غير المصريين :

" **غنت أم كلثوم لعشرين شاعراً من بلدان عربية وإسلامية** "

فقدمت :

لـ " جورج جرداق " (لبنان) (هذه ليلتي) .

و " نزار قباني " (سوريا) (البندقية) .

و " الهادى آدم " (السودان) (أغداً ألقاك) .

و " عبدالله الفيصل " (السعودية) (ثورة الشك) .

و " أحمد العدواني " (الكويت) (يا دارنا يا دار – أرض الجدود) .

و " محمد اقبال " (باكستان) (حديث الروح) .

كما أنها التقت بأمير الشعراء " أحمد بك شوقي " في آخر أيامه فغنت له قصيدة (سلوا كئوس الطلى – سلوا قلبي – ريم على القاع – ولدى الهدى – النيل) كما قامت بالغناء لقمم آخرين من الشعراء أمثال :

(" حافظ إبراهيم " ، " علي الجارم " ، " إبراهيم ناجي " ، " طاهر أبو فاشا " ، "عبد الوهاب محمد " ، " عبد الفتاح مصطفى " ، " صلاح جاهين " ، " كامل الشناوي ") .

ومنذ عام ١٩٢٢ عندما نزحت أم كلثوم إلى القاهرة التف من حولها خيرة الأدباء والشعراء والموسيقيين الذين كانوا مفتونين بجمال صوتها وكل منهم بذل وأعطى عصارة روحه أجمل الكلمات لتشدوا بها صاحبة الحنجرة الذهبية فتطرب الملايين (٤ : ١٤٦) .

كما تأثرت بالصفوة من عالم المفكرين المصريين ورواد الثقافة عندما اقتربت منهم أمثال (" توفيق الحكيم " ، " علي مبارك " ، " عباس العقاد " ، " طه حسين ") وآخرون أثروا في حياة أم كلثوم الثقافية ، كما تأثروا هم أيضاً بأم

كلثوم صاحبة الصوت والحنجرة المتوية في آفاق حياة مصر في كل المجـــالات (٢ : ٧٠) .

أم كلثوم والأغنية الوطنية :

قامت أم كلثوم بدور هام أثناء المحن القومية لأمتنا العربية فقدمت العديد من الأغاني الوطنية التي تحمل في طياتها روح الحمـــاس والنضـــال الوطنـــي فكانت بصوتها القوي الحنون وأدائها المتدفق وانفعالها الصادق تجـــاه الوطـــن تسعى إلى أن :

١- تبث الروح الوطنية في الشعب المصري والعربي أيضاً .

٢- التصدي للعدو الغادر ، والتضحية من أجل الوطن وعدم الاستسلام للهزيمة ورفع أعلام الحرية فوق قمم المجد وظهر هذا جلياً في رحلاتها المكوكيـــة غرباً وشرقاً تحت أسم المجهود الحربي في أعقاب حرب ٦٧ تقدم صوتـــها كسلاح تساهم به في الأحداث القومية الوطنية وبذل كل ما يمكن لجمـــع المـــال لصالح القضايا الوطنية .

٣- انتقاء الكلمات الملتهبة التي تترجمها بصوتها الذهبي وإحساسـنها الوطنـــي لإيقاظ وجدان الشعب وتوصيل المعاني السامية التي تلهب المشاعر الوطنية للتطلع إلى تحقيق الانتصارات .

٤- توصيل مفهوم كلمة الثورة وما تحتويه من أهداف ومعانٍ عن طريق الغناء فكانت أغانيها الوطنية أشبه بمظاهرات شعبية ترج كيان الشـــعب فيـــهتف ويصفق لها كأنها زعيمة وطنية لا مطربة .

*** المرحلة الأولى للغناء الوطني لأم كلثوم ١٩٢٧ - ١٩٤٩ :-**

كانت البداية لأم كلثوم مع الأغنية الوطنية عندما غنت ١٩٢٧ لذكرى الأربعيـــن لوفاة الزعيم (سعد زغلول) فرثته بأغنية وطنية نظمها " أحمد رامي " ولحنها " القصبجي " وهي :

أن يغيب عن مصر سعد	فهـــو بالذكـــرى مقيـــم
ينضـــب المـــاء ويقبس	بعده البـــيـــت الكريـــم

(٤ : ٢٠٥)

وفي عام ١٩٣٦ بدأت موجة خفيفة من الأغاني الوطنية الحماسية تزحف على أفلام السينما المصرية ودواوين الشعر والزجالين . فغنت لـ " أحمد رامي " (نشيد الجامعة) الذي لحنه " السنباطي " في فيلم نشيد الأمل (٣ : ٦٣) .

وفي بداية الأربعينات عام ١٩٤٥ غنت أم كلثوم أول قصيدة تتجه بها إلى الأمة العربية في مناسبة تأسيس الجامعة العربية ، وكانت لهذه القصيدة ضجة في حينها وهما من ألحان " زكريا أحمد " وتأليف الشاعر " محمد الأسمر " مطلعها (ظهر الربيع يرى أم ساده نجيب) (١٠ : ٢٤٤) ، وفي عام ١٩٤٦ نهضت مصر تطالب الإنجليز بالجلاء عنها فانتشرت الأناشيد والأغاني الوطنية الحماسية وكان أشهرها بيت لـ " أحمد رامي " الذي غنته أم كلثوم من قصيدة (سلو قلبي) . (٣ : ٦٤) .

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

فكانت كلمة " المطالب " هي مفتاح الحماسة في هذا البيت ، فكأن الشعب يغدو كالبحر عندما تهب فيه العاصفة عند سماع هذا البيت فيهتف للصوت الذي عرف كيف يستفزه بإلهام من الله ، فحقاً إن أم كلثوم تضيف بأدائها للنص واللحن بعض التفضيلات الفنية الدقيقة المتأنية الذكية حتى يصل إلى صورته الكلثومية فيدخل قلب وعقل المستمع كأنها طائف من السحر العجيب . (١٠ : ٤١٨) .

ثم توالت القصائد الحماسية التي غنتها أم كلثوم من شعر شوقي واشهرها في تلك الأيام قصيدة (السودان) ١٩٤٦ وقصيدة (النيل) ١٩٤٩ كلاهما لـ " أحمد شوقي " ورياض السنباطي .

***المرحلة الثانية للغناء الوطني عند أم كلثوم ١٩٥١ - ١٩٥٩ :-**

قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وتدفقت معها الأناشيد والأغاني الوطنية وكان لأم كلثوم نصيب كبير في هذه الأغاني والأناشيد (٣ : ٦٤) فغنت في أوائل الخمسينات قبل الثورة القصيدة الوطنية (مصر تتحدث عن نفسها) لـ " حافظ إبراهيم " و " رياض السنباطي " عام ١٩٥١ وقد بلغ لكل من السنباطي في

اللحن وأم كلثوم في الغناء النجاح في الملاءمة بين الحماسة والتطريب . (٨ : ١٠٦) .

وظلت أم كلثوم تتفاعل مع الأحداث الوطنية في فترة الثورة فازداد حماسها وعلا صوتها يرسخ مبادئ الثورة داخل قلوب الشعب ليزداد حماسهم ووطنيتهم وثورتهم ضد العدو . وأيضاً كانت تغني لقائد الثورة وترفع شعارها وتؤيدها (٧ : ٦) فغنت قصيدة (صوت الوطن) عام ١٩٥٢ أغنية (يا جمال يا مثال الوطنية) عام ١٩٥٤ وذلك ابتهاجاً لنجاة زعيم الثورة (جمال عبد الناصر) في حادث المنشية . (٢ : ١١٠) عندما أُطلقت عليه الرصاصات الطائشة بالإسكندرية بعد عقده " معاهدة الجلاء " مع الإنجليز عام ١٩٥٤ (٤ ٢٠٧). وتوالت الأحداث وخرج الإنجليز من مصر وانكسر احتكار السلاح ، وأممت قناة السويس وقام العدوان الثلاثي وانتصرت مصر مرة أخرى ، وتشيد السد العالي وأم كلثوم تتنقل بهذه الأحداث حدثاً وراء حدث ، وتترجم بكل أحاسيسها الفنية انفعالاتها الداخلية تتوجها إلى أنشودة من أناشيد الثورة فقدمت ذخيرة كبيرة من الأغاني الوطنية في تلك الفترة الزمنية التي من أشهرها (والله زمان يا سلاحي) فهذا النشيد أصبح نشيد المعركة العربية في كل أرض عربية والنشيد الوطني لمصر عام ١٩٥٦ (٦ : ١٤٥)

* المرحلة الثالثة للغناء الوطني عند أم كلثوم ١٩٥٦ - ١٩٦٩ :-

وظلت أم كلثوم توقظ مشاعر جماهير الأمة العربية بالدرر الخالدة من الأغاني الوطنية التي تستنفر وجدان الجماهير وتشعل حماسة في صحوة لا تعرف اليأس ولا الكلل .

وهذه الفترة من المرحلة الوطنية قاربت بين أم كلثوم والشخصيات السياسية وارتبط غناؤها الوطني بأحداث هامة وشخصية على سبيل المثال غنت لجمال عبد الناصر عند انتخابه رئيساً للجمهورية أغنية (يا جمال يا مثال الوطنية) ولبناء السد العالي عام ١٩٦٠ غنت قصيدة (قصة السد) وعام ١٩٦١ غنت أغنية (ثوار) وفي عام ١٩٦٢ غنت أغنية (طوف وشوف) وقام رياض

السنباطي بقيادة الفرقة لأول مرة على المسرح وكان رصيدها الفني والوطني يزداد ليس على المستوى المحلي فقط بل على المستوى العربي (٣ : ٩٢) ثم كانت الكارثة بأحداث النكسة عام ١٩٦٧، والتي سببت آلاما ومواجع داخل كل فرد من أبناء الشعب .. أما أم كلثوم فأصيبت بحالة قاتلة من اليأس وفرضت على نفسها عُزلة .. وبدأت تشعر بالأمراض تزحف نحوها بقسوة وقوة .. بل فكرت في اعتزال العمل الفني .. ثم عدلت عن هذه الفكرة فقدمت كل ما لديها لتمسح دمعة وطنها الجريح بأن تغني في كل مكان لجمع المال للمجهود الحربي فغنت (حبيب الشعب – راجعين بقوة السلاح – قوم بإيمان وبروح وضمير – سقط النقاب – أنشودة مصر – طريق واحد) . (٣ : ١٠٢ – ١٠٦) .

الدور القومي لأم كلثوم :

لعبت أم كلثوم دوراً هاماً بعد النكسة فكرست نفسها ومجهوداتها لجمع المال والذهب من أجل المجهود الحربي . (٦ : ١٣٧) فقررت أن تجوب البلاد وتغني في كل مكان وتجمع المال للمعركة (٢ : ١٢٥) فسافرت إلى باريس عام ١٩٦٧ والتف حولها المصريون والعرب (١٠ : ٣٤٥) وأيضاً اليهود الذين كانوا يعيشون في مصر فكانوا أول من حجزوا المقاعدة في باريس وتذكروا أيامهم في مصر . (٢ : ١٢٤) وعادت أم كلثوم بعد هذه الرحلة إلى أرض الوطن منتصرة فقد حققت أولى خطواتها بنجاح .. وبعد عودتها بدأت تعد للرحلة القادمة في بعض الدول العربية ، وقد كلفت الشاعر أحمد رامي بإعداد قصائد جديدة فبدأت بدولة السودان وهناك غنت للوحدة بين شعبي وادي النيل (٣ : ١١٠) ثم تابعت رحلاتها إلى المغرب ، تونس ، لبنان ، ليبيا ، ومن الكويت (٢ : ١٢٤) إلى طنطا والمنصورة ، ودمنهور ، والإسكندرية ثم إلى القاهرة .وفي كل مرة كانت تعود أم كلثوم إلى القاهرة بمبلغ ضخم في يدها ، وحب ضخم في قلبها .. فقد غنى صوتها بعد نكسة يونيو علم ١٩٦٧ ، وجمعت يدها الحصيلة (٣ : ١١٠) زادت على (مليون جنيه) أودعتها بالبنك لصالح

المجهود الحربي ومن أجل المعركة ، كما أضافت كل ما تمتلك من مجوهرات (٢ : ١٢٤) ولم تقف إلى هذا الحد بل بادرت بالدعوة إلى إقامة تجمع وطني للمرأة المصرية يساهم في تعبئة الروح الوطنية (٣ : ١١١) .

النياشين التي حصلت عليها أم كلثوم :-

كُرمت أم كلثوم تكريماً لم يكرم به فنان من قبل وقد حصلت على أرفع الأوسمة من الرؤساء والملوك في مصر والعالم العربي (٣ : ٨٤) والغربي ومن أهم هذه الأوسمة :

- نيشان الكمال عام ١٩٤٤ (مصر) .
- وسام النيل .
- نيشان الرافدين من الدرجة الأولى من الملك فيصل عام ١٩٤٦ .
- عام ١٩٥٣ انتخبت عضو شرف في جمعية " مارك توين " الأمريكية الدولية .
- نيشان الرافدين العراقي .
- وسام الأرز اللبناني عام ١٩٥٥ .
- وسام النهضة من ملك الأردن عام ١٩٥٥ .
- وسام الاستحقاق من الدرجة الأولي من الرئيس السوري هاشم الأتاسي علم ١٩٥٥
- وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٦٠ .
- وسام الجمهورية الأكبر من تونس ١٩٦٨ (وفي نفس العام منحت مصر أم كلثوم جواز سفر دبلوماسياً) .
- وسام الاستحقاق من لبنان عام ١٩٦٨ .
- جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٨ (تنازلت أم كلثوم عن قيمتها ٢٥٠٠ جنيه لصالح صندوق معاشات الفنانين) .
- وسام " نجمة الامتياز" من باكستان تقديراً لغنائها قصيدة أقبال " حديث

الروح " وهو أرفع أوسمة الباكستان .

- وفي يناير ١٩٧٢ منحتها مصر لقب "قناة الشعب" (٤ : ٢٢٠ - ٢٢١).

قبل سنوات الرحيل :

قررت أم كلثوم أن تسافر إلى الخارج للعلاج وكانت برغم مرضها تفكر في أغنية جديدة .. أغنية تؤديها بمناسبة نصر أكتوبر فطلبت من الشاعر صالح جودت أن يكتب لها أغنية لانتصارات أكتوبر وأن ينتهي من كتابتها قبل عودتها من الخارج وفور عودتها إلى مصر اتصلت بصالح جودت وبالفعل قدم لها كلمات الأغنية وأعطاها لرياض السنباطي لتلحنها ولكن المرض لم يمهلها ، فقد رحلت قبل أن تؤدي هذه الأغنية . وتقول كلمات الأغنية :

يا للي شبابك في جنود الله . . والحرب في قلوبهم صيام وصلاة

وهكذا رحلت أم كلثوم قبل أن تغني هذه الأغنية وتحقق هذا الأمل حيث لاقت وجه ربها في ٣ فبراير ١٩٧٥ .

ثانياً : الدراسة التحليلية :

تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي الوطني لأم كلثوم من خلال عينة منتقاة من أعمالها الغنائية الوطنية وذلك للوصول إلى خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم كمحاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارس الغناء عند أداء الأغنية الوطنية وكيفية الاستفادة من أدائها .

وقد اختارت الباحثة أغنية (بالسلام & أنشودة مصر) كعينة منتقاه للتحليل ، وقد راعت الاختلاف من حيث القالب والمقام والحدث وزمنه .

وسوف تعتمد الباحثة في التحليل على العناصر الآتية :-

١- المساحة الصوتية الخاصة بكل لحن .

٢- استخدام مناطق الرنين الصوتي في الغناء .

٣- التعبير الغنائي .

٤- التحكم في استخدام عملية التنفس .

٥-كيفية استخدام الألوان المختلفة من أساليب الغناء التـــي منـــها أســلوب (التزحلق – Portamento) – (الزخارف اللحنية) – (الضغوط – Accent) – (لتردد الصوتي Vibration) Trill (العفقات والعرب الصوتية) .

٦-مراعاة مخارج الحروف العربية .

أولاً : أغنية (بالسلام إحنا بدينا بالسلام) :-

نوع القالب : أغنية وطنية تأليف : بيرم التونسي

تلحين : محمد الموجي

المقام الأساسي : راحة الأرواح

الميزان : $\frac{4}{4}$

عدد الموازير : ١٢٥

المساحة الصوتية :



الأشكال الإيقاعية التي يشتمل عليها اللحن :-

من م ١ : م ٢٠ الضلع الأول :

مقدمة موسيقية : تمهيدية للغناء في المقام الأساسي (راحة الأرواح) اتســـمت بالسرعة والخفة والرشاقة بإيقاع راقص معبرة عن حالة الفرح التي تدور عليها فكرة اللحن وهو (السلام) .

النموذج الأول :

المقطع الغنائي الأول (المذهب) من م ٢٠ الضلع الثاني : م ٤٦ في مقام راحة الأرواح .

النص : بالسلام إحنا بدينا بالسلام ردت الدنيا علينا بالسلام

النوتة الموسيقية :



المساحة الصوتية :

أسلوب الأداء :

- بدأ الغناء من درجة (رى – دوكاه) بتسلسل سلمي صاعد لدرجة (صول – نوى) ثم الهبوط مرة أخرى والركوز على نفس الدرجة التي بدأ منها الغناء (رى – دوكا) .
- أجادت أم كلثوم في أداء الشكل الإيقاعي والنغمات المتكررة مستعينة بأسلوب الضغط المتقطع – **Accent** بتقطيع الحروف على بداية كل نبر برشاقة وخفة وحيوية في الأداء معبرة عن فرحتها وهي تمد يدها للسلام بالنيابة عن وطنها (الام) ليعم السلام وجاء رد الكورال لتقوية وتأكيد المعنى للنص الدرامي .
- تدفقت بأدائها في كلمة (بدينا) بتسلسل سلمي هابط من درجة (صول – نوى) إلى (رى – دوكا) من رنين الرأس هبوطاً لرنين

منطقتي الخيشوم والفم بدفء في الأداء ليتناسب مع الصعود لرنين درجة (فا # – الحجاز) تشدو مناجية العالم للسلام .

- استطاعت أن تعبر عن فرحتها في الشطرة الثانية من البيت بأداء يزهو بالانفعال والابتهاج لجذب اسماع المتلقي لندائها من نفس مناطق رنين الشطرة الأولى مع عمل ضغط (Accent) متوسط القوة (M.F) في كلمة (علينا).
- كان أداؤها للمد بالياء والألف في كلمات (بدينا – علينا) غير ثقيل أي لا يصدر من الحلق ليتناسب مع التسلسل السلمي الهابط الذي يحتاج إلى الرشاقة في الأداء .
- التجانس في لون الصوت بين الشطرتين ليتناسب مع المعنى حيث كان أدائها بمثابة نداء عاجل للعالم للسلام والاستجابة التي أبداها العالم لنداء السلام الذي نادت به .
- أداؤها للشطرتين بمرونة وخفة صوتية مع تحكمها في التنفس .
- استخدمت عند تكرارها للجملة اللحنية مرة أخرى أن تضيف بأدائها بعض التلوين التطريبي في كلمة (السلام) وذلك للتنوع والابتكار لخدمة التعبير .
- جاء أداء الكورال ليلعب دوراً هاماً هو التصاعد بالأداء بكلمة (يا سلام) والوصول لذروة الانفعال والانصهار بقوة في الأداء والركوز على درجة .(س ٨ – أوج) .
- لحدوث تواصل للمستمع عند بدء غناء أم كلثوم من درجة (لا ╡ – حسيني) والاسترسال حتى القفلة على درجة الركوز الأصلية للمقام.
- جاء أدائها في الجملة اللحنية التي تبدأ من م ٣٩ الضلع الرابع : م ٤٦ بكلمة (يا سلام) باستخدام ألوان متعددة من أساليب الغناء التي منها :

١-تميز أدائها بالأسلوب التطريبي باستخدام الشكل الإيقاعي



بتموجات صوتية عالية المرونة والتغريد.

٢-استخدامها للتسلسل السلمي الهابط بنعومة وانسيابية في الأداء متدرجة في القوة إلى الليونة (Crescendo) وبالعكس بحرفية في الأداء .

٣-الجملة مليئة بالقفزات اللحنية المتنوعة التي تبدأ من م ٤٠ الضلع الرابع الكروش الأخير : م ٤١ الضلع الأول والثاني لمسافة ثالثة صاعدة مستخدمة أسلوب الضغط القوي (Accent) بقوة في الأداء (F) . أما القفزة اللحنية الثانية في م ٤٢ الضلع الرابع : م ٤٣ الضلع الأول والثاني لمسافة خامسة صاعدة مستخدمة أسلوبالتزحلق (Portamento) مع استمرار أسلوب الضغط القوي (Accent) القفزة الثالثة في م ٤٤ الضلع الرابع : م ٤٥ الضلع الأول والثاني والثالث بركوز مؤقت على درجة (صول – نوى) مع حرصها الشديد بالتخيل الذهني للدرجة الصوتية الجديدة قبل أدائها – وهذا يدل على مدى ما تتمتع به من إمكانية صوتية طبيعية.

٤-راعت إظهار الغنة في كلمة السلام وهذا ما أكتسبته من التدريب العملي لقراءة القرآن المنغم وأيضاً أداء ألحان الموشحات الدينية والقصائد .

٥-الأداء المتصل للجملة تتطلب الاستعداد التنفسي واستخدام التنفس المدعم لطول الجملة من درجة (لا ♮ – حسيني) : درجة (سيb/ – أوج) وهذا يدل على قوة حجابها الحاجز وحنجرتها بالتحكم والاحتفاظ بقدر كبير بالنفس لأداء الجمل الطويلة بحرفية وصنعة في الأداء .

٦- الانتقال بين مناطق الرنين المختلفة للجملة اللحنية فبدأ الغناء في المنطقة المتوسطة من رنين الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة ثم الانفعال بالأداء إلى المنطقة الحادة من رنين الرأس ثم هبوطاً إلى المنطقة المتوسطة من رنين الفم والصدر مستعرضة مساحتها الصوتية الواسعة لمساحة وقوة صوتها اللامع المرن المليء بالإحساس المرهف والقادر على التلوين والإضافة .

- راعت في أدائها لحرف (س) في كلمة (السلام) أن يؤدى بخفة لكي لا يحدث صفيراً لأذن المستمع .
- قامت بأداء زخرفة لحنية (Trille) في نهاية الكلمة (يا سـلام) بإضافة وابتكار في الأداء في المنطقة المتوسطة من رنين الصدر .

المقطع الغنائي الثاني :

من م ٤٧ الضلع الثاني : م ٨٧ في مقام راحة الأرواح .

النص :

بالسلام والمحبة الدنيا تحيا	ليه يكونوا ناس في ناحية
وناس في ناحية مهما كنـا	ومهما كنتـم من حقوقنا
إحنا وأنتم الحياة والسـلام	يـا سـلام ..

النوتة الموسيقية :





المسلحة الصوتية :

أسلوب الأداء :

- استخدمت أسلوب الضغط القوي (Accent) في (م ٤٧ الضلـــع الثاني : م ٤٨ الضلع الثاني بكلمة بالسلام لتدعيم وتأكيد المعنى .
- راعت استخدام المبالغة بأدائها في كلمة (المحبة) لتوصيل مفـــهوم الكلمة المليئة بالأمل والحب والخير والسلام .
- حرصت على استخدام الضغط القوي (Accent) في كلمة (ليـــه) فيتأثر صوتها ويأسّ ليصور مدى حزنها لتشتيت الأمة العربية .
- أداؤها للكلمات (مهما كنا – ومهما كنتم – من حقوقنا إحنا وأنتـــم – الحياة و السلام) أحتوى على عدة نماذج من التقنيات الغنائية :

١- (مهما كنا) استخدمت أسلوب التردد الصوتي بقوة متوسطة فـــي الأداء (M.F) من رنين الخيشوم مع عمل ضغوط متوسطة القـوة في كل نبر للتردد الصوتي من رنين منطقتي الحلقوم والصدر بأداء معبر مليء بالحده والغضب والحزن الذي يجيش في صدرها .

٢- (ومهما كنتم) راعت المبالغة في استخدمها لأسلوب الضغط (Accent) بقوة في الأداء (F) على حرفي (ت – م) بتسلسل سلمي هابط متدرج من رنين الخيشوم مع لمس رنين الجبهة إلى رنين الفم مستخدمة أسلوب التردد الصوتي بحزن وحده .

- راعت إظهار الغنة في كلمتي (كنا – كنتم) بحرفية في الأداء مع الحفاظ على تجانس لون الصوت .

- قامت بأخذ نفس خاطف بين العبارات ولم يتغير لون الصوت .

٣- (من حقوقنا إحنا وأنتم) قامت بالانطلاق بقفزة خامسة صاعدة من درجة (رى – دوكاه) إلى درجة (لا ♮ – حسيني) بقوة في الأداء (.F) متدرجة من رنين الخيشوم إلى لمس رنين الجبهة .

- راعت الدقة في أداء التردد الصوتي فجاءت نبرات قوية (Accent) عند أدائها لحرف المد في كلمة (حقوقنا) تطالب بحدة وبصيغة الأمر بحقها هي والأمة العربية في أن يتحدوا ليصبحوا قوة لينعموا بالسلام .

- استخدمت النغمات الممتدة في (م٧٠) ملئها بحليات غنائية أثناء الأداء وهذا يدل أن صوت أم كلثوم المشحون بالأحاسيس قادر على التلوين والإضافة والابتكار .

- أدائها للجملتين اللحنيتين بدون نفس للمحافظة على استمرار الخط الغنائي والأداء التعبيري .

٤- (الحياة السلام) ♬♬ .

- أجادت استخدامها للشكل الإيقاعي الذي ساعدها بعمل تمويجات صوتية كزخارف لحنية أضفت على اللحن اللمسات التطريبية لأدائها وجاءت متساوية مع عزف الآلات المصاحبة .

- جاء أداؤها من المنطقة الحادة من رنين الرأس بقوى في الأداء .(F.)

- تدفقت وتفاعلت في أدائها حتى وصل غنائها كالهتاف لإيقاظ مشاعر الشعب في ميدان المعركة تنادي ببذل التضحية للوصول إلى السلام من أجل الحياة.
- جاء رد الكورال معبراً وكأنه الشعب يردد ورائها الهتاف لنفس الكلمة ولكن بدون زخارف لحنية .
- راعت في أدائها لهذه الجملة الطويلة المليئة بالزخارف اللحنية أن يكون متصلاً بدون أخذ نفس فجاء دون كسر للخط الغنائي للحن وذلك يدل على مدى مقدرتها الفنية وخبرتها الفائقة التي كانت تتمتع بها .

المقطع الغنائي الثالث :

من م ٨٨ الضلع الثاني : م ١٢٥ ركوز تام على درجة العراق في المقام الأساسي .

النص :

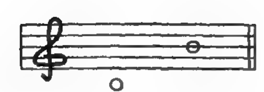
للحبايب إحنا مدينا الأيادي　　　رحبت بنا الأمة من كل وادي

تحيا في البر كل أ[illegible]　　　والحنيفة بشوفها لما

نبتعد عن الظلام　　　[illegible] ...

النوتة الموسيقية :





المساحة الصوتية :

أسلوب الأداء :

- بدأ الغناء من درجة (لا ♮ - الحسيني) بتسلسل سلمي صاعد وهابط.
- تدفقت بأدائها في كلمة (للحبايب) فاستخدمت أسلوب الضغط القوي – Accent وجاء حرف (اللام) من رنين الخيشوم بنبرات شجية عذبة رنانة .
- راعت في أدائها للمد بالياء في كلمة (مدينا) أن يكون مبالغاً في الأداء ليتناسب مع النوتة المربوطة والمعنى الدرامي للنص وجاء أدائها من رنين المنطقة المتوسطة الفم والصدر مصورة قمة سعادتها وهي تدعو للسلام وهي أسمى رسالة .
- استخدمت أسلوب الترجلق – Portumanto بشكل تطريبي يتناسب مع شخصية مقام البياتي في كلمة (الأيادي) بتسلسل سلمي هابط من درجة (مي b - سيكاه) إلى درجة (ري - الدوكاه) كما استخدمت النبر القوي (Account) عند أدائها لأحرف المد .
- طوعت الشكل الإيقاعي (   ) في كلمات (رحبت بينا الأمم من كل) بعمل ضغط لين – Account على كل نبر بشكل تطريبي

ليعطي حيوية في أدائها متدرجة بالتسلسل السلمي الصاعد من رنين الفم مروراً برنين الخيشوم ثم لمس رنين الرأس بقوة متوسطة في الأداء (M.F.) تعبيراً عن زهوها بلقاء الأمة العربية – لرسالة السلام .

- استخدمت الضغط القوي (Account) في كلمة (النور) وذلك لإظهار (الغنة) .
- راعت عند أدائها التسلسل السلمي الهابط في كلمة (النور) أيضاً استخدام أسلوب التزحلق – Portamento على حرف الواو فأخرجتها دافئة مستديرة ورشيقة من رنين الفم بنعومة (.P) .
- راعت في أدائها للقفزات اللحنية القوة في الأداء مستخدمة أسلوب الضغط القوي Account على الدرجة الصوتية العليا من المسافة مثل قفزة الخامسة التامة الصاعدة في م ٩٨ . الضلع الأخير م ٩٩ الضلع الأول وقفزة الثالثة الصاعدة في م (١٠٢) الضلع الأخير : م (١٠٣) الضلع الأول وذلك لخدمة المعنى .
- راعت في استخدامها للنغمات المطولة المبالغة في الأداء في كلمة (الحقيقة) بصوت مفتوح بقوة في الأداء (.F) لتعطي الإحساس (بالهتاف) وكأنها تقول للأمة أفيقوا .
- إجادتها بأدائها للإشكال الإيقاعية ♬♬ بشكل زخرفي متوهج مع النص بمرونة في الأداء يرجع هذا إلى قدرتها على إخراج الصوت وتلوينه لخدمة التعبير الموسيقي بما يتناسب مع النص .
- الإنتقال بين مناطق الرنين المختلفة فجاء أدائها في كلمة (الأمة) من رنين المنطقة المتوسطة من رنيني الجوف والصدر والمنطقة الحادة من رنين الرأس في كلمات (نبتعد عن الظلام) جاء معبراً ومصوراً للحالة الوطنية التي يتسم بها اللحن .
- المقطع مليء بأشكال من استخدام التنفس فقامت بأخذ نفس قصير وطبيعي في مقاطع (للحبايب – الأيادي – النور – أمة) ليخدم

المعنى ويقويه أما المقاطع الطويلة في كلمات (والحقيقية نشوفها لما نبتعد عن الظلام) فتمكنت من أداء المقطع دون أخذ نفس لتصوير حالة الهتاف والإنفعال والقوة دون كسر للخط الغنائي فهي تتميز بمقدرة غنائية تعرف تماماً كيفية استخدام تنظيم النفس والحجاب الحاجز .

- النموذج حافل بأساليب الغناء المتعددة وأيضاً الأداء التعبيري ويمكن استخدام بعض الجمل اللحنية كتدريب صوتي لدارسي الغناء في المعاهد المتخصصة مثل النموذج الأول في أغنية السلام من أنلكروز م ٣٩ الضلع الرابع : م ٤٦ .



ثانياً : تحليل نماذج من الجمل الغنائية لقصيدة (أجل) :

قامت أم كلثوم بأدائها عام ١٩٦٩م

عناصر التحليل :

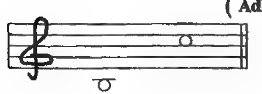
نوع القالب : قصيدة . **تأليف :** إبراهيم ناجي . **تلحين :** رياض السنباطي

المقام الأساسي : نهاوند ذو الحساس

الميزان : $\frac{3}{8}$ | $\frac{4}{8}$ | $\frac{5}{8}$ | $\frac{2}{4}$

عدد الموازير : ١١٩ تخللها أداء غنائي حر (**Adlib**)

المساحة الصوتية :



الأشكال الإيقاعية التي تشتمل عليها اللحن :-

النموذج الأول: من م ٢٤ : م ٢٩ أداء غنائي حر (**Adlib**)

النص :

أجل ، أن ذا يوم لمن يفتدي مصرا   فمصر هى المحراب والجنة الكبرى

حلفنا نولي وجهـنا شـطر حبـها   ونبذل فيه الصبـر والجهـد والعمرا

النوتة الموسيقية :



المساحة الصوتية :

أسلوب الأداء :

- جاء الغنا حرا في مقام الأساس (نهاوند نو الحساس) مستخدمة في الأداء أسلوب (الإلقاء المنغم – **Recitativo**) .

- وجود اللحن في تلك المساحة الصوتية وهي منطقة القرارات والمنطقة المتوسطة أعطى الإحساس في أدائها بأسلوب المحاكاة وهذه المنطقة التي تغني منها أم كلثوم تعتبر التغير الطفيف بعد تخطيها سن الستين وهو انخفاض في مساحات طبقات صوتها المرتفعة بينما احتفظت بجمال رنين صوتها .
- راعت في أدائها للنغمات المتكررة مثل نغمة (دو ، رى ، مي) التوازن والدقة في الأداء لتتناسب مع التقطيع العروضي للنص كما راعت عدم نقص أو زيادة صوتها
- جاء أدائها متدفق ، قوي ، معبر وبالرغم من أنها أغنية وطنية ولكن أعطت الإحساس في غنائها بالصوفية في الأداء وذلك يتضح في كلمات (فمصر هي المحراب والجنة الكبرى) فاستخدمت التدرج في التعبير من الليونة (.P) في كلمة (المحراب) إلى الشدة (.F) في كلمتي (الجنة ، الكبرى) لتجسيد المعنى وتقويته .
- استخدمت في القفزات اللحنية الهابطة لمسافة الثالثة والرابعة أسلوب التزحلق Portamento لخدمة الأداء التعبيري .
- طوعت الشكل الإيقاعي لأدائها بأسلوب زخرفي

(Trill) ليعطي بعض اللمسات التطريبية بالرغم من صعوبة الأداء في المنطقة المتوسطة من رنين الصدر إلا أنها أدت بعذوبة وشجن .
- اتسم أداؤها للغناء الحر باستخدام الضغوط القوية (Accent) واضحة مثال : في أدائها لكلمات (حلفنا نولي وجهنا – شطر حبها) (الصبر – الجهد – العمر) فأبرزت المعنى بحدية تقسم أنها لن تبخل بحياتها وروحها ودمائها في سبيل بلدها التي هي ملاذها وعزتها .

- برعت في إظهار قواعد التجويد مثل التنوين في كلمتي (يوم – والجنـــة) السكون في كلمة (يفتدي) . المد في الباء في كلمة (الكبرى) ويرجع هذا لأدائها المبكر لتجويد القرآن الكريم في الكتاتيب وأدائها للموشحات الدينية .

- راعت المبالغة في استخدام علامة التطويل – Corona لتأكيد المعنى وأيضاً الإحساس بالانتهاء والانطلاق للغناء الموزون .

النموذج الثاني :

من م ٢٩ : م ٥٠ الضلع الثاني الكروش الأول في مقام راست .

النص :

سلامـــاً شباب النيل في كل موقف		على الدهر يجني المجد للنيل والفخرا

النوتة الموسيقية :



المساحة الصوتية :

أسلوب الأداء :

- جاءت الجملة اللحنية من المنطقة المتوسطة من رنين الفم والخيشوم مع عمل ضغوط متوسطة القوة (Accent) مع بداية كل نوار لإظهار أسلوب التتابع اللحني **Sequence** وهي تختال وتتفاخر بشباب وطنها اللذين يجنون المجد بمرور الزمن .
- استخدمت الضغط القوي (Accent) في كلمة (الفخرا) لإظهار مخارج الحروف (التفخيم) ، والغنة في كلمة (يجني) لإبراز وتقوية المعنى .
- كثرة وجود الأشكال الإيقاعية ذات التقسيمات الداخلية مثال

أعطى لها فرصة الإضافة والابتكار والتلوين لإبراز شقين :

١- الأسلوب التطريبي لإظهار قوتها الصوتية وخدمة المعنى الدرامي .

٢- استطاعت أن تؤدي الأشكال الإيقاعية بشكل مرن رغم صعوبة الأداء في المنطقة الوسطى مع الحفاظ على تجانس الصوت وعذوبته .

النموذج الثالث :

من م ٧٥ الضلع الثاني الكروش الأخير : م ٨٤ الضلع الأول الكروش الأول في مقام النهاوند ذو الحساس .

النص :

تعالوا نقل للصعب أهلا فإننا شباب ألفنا الصعب والمطلب الوعرا

النوتة الموسيقية :



المساحة الصوتية :

أسلوب الأداء :

- جاءت الجملة اللحنية من المنطقة المتوسطة من رنين الفم والخيشوم مع عمل ضغوط متوسطة القوة (Accent) مع بداية كل نوار لإظهار أسلوب التتابع اللحني Sequence وهي تختال وتتفاخر بشباب وطنها اللذين يجنون المجد بمرور الزمن .
- استخدمت الضغط القوي (Accent) في كلمة (الفخرا) لإظهار مخارج الحروف (التفخيم) ، والغنة في كلمة (يجني) لإبراز وتقوية المعنى .
- كثرة وجود الأشكال الإيقاعية ذات التقسيمات الداخلية مثال

أعطى لها فرصة الإضافة والابتكار والتلوين لإبراز شقين :

١- الأسلوب التطريبي لإظهار قوتها الصوتية وخدمة المعنى الدرامي .

٢- استطاعت أن تؤدي الأشكال الإيقاعية بشكل مرن رغم صعوبة الأداء في المنطقة الوسطى مع الحفاظ على تجانس الصوت وعذوبته .

النموذج الثالث :

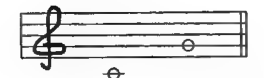
من م ٧٥ الضلع الثاني الكروش الأخير : م ٨٤ الضلع الأول الكروش الأول في مقام النهاوند ذو الحساس .

النص :

.تعالوا نقل للصعب أهلا فإننا شباب ألفنا الصعب والمطلب الوعرا

النوتة الموسيقية :

المساحة الصوتية :



أسلوب الأداء :

في البيت ألواناً من الأداء متباينة تعكس معاني الألفاظ :

- فاستخدمت أسلوب الضغط (Accent) بقوة في الأداء بنبرات جياشة متهدجة من أعماقها فتحس من صوتها القوة والحدة في صيغة الأمر والعذوبة والحرارة بقلب يخفق وروح ترفرف لتحمل الصعاب .
- أجادت في حرفية الأداء بالتعبير من الليونة (.P) إلى الشدة **Crescendo** ليصدر صوتها جلياً في حرف المد (الألف) في كلمة (للوعرا) .
- راعت المبالغة في نفس الكلمة لاستعراض مدى قدرتها بأكبر كمية للهواء لتدعيم عملية التنفس على نغمة ثابتة (النوى) ودخول اللازمة الموسيقية من المناطق العليا للمقام لأحداث دوي يشبه دقات الحرب . وهذا ساعد على إبراز التجانس الحماسي في الموسيقى لتجسيد صلابة وقوة الشباب في تحمل المزيد من الصعوبات

نتائج البحث :

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية والتحليلية للبحث توصلت الباحثة إلى ما يأتي:

– تصنيف صوتها :

١– صوت أم كلثوم له مساحة صوتية يمكن قياسها (بأوكتافين) أي تبلغ حوالي (١٦) نغمة فهو ينتمي إلى الكونتر الطو والميتزوسوبرانو حيث تصل في بعض الألحان إلى النغمات المنخفضة الغليظة غير موجودة عادة إلا عند أصوات الرجال وأيضاً تصل إلى طبقات مرتفعة لذروة صوتية عالية فهي قادرة على التنقل بين النغمات والدرجات بسهولة ومرونة في الأداء .

٢– أدائها جاء ناعم وقوي وانسيابي ملئ بالتطريب بالرغم من وجود المعاني الوطنية (بالسلام) .

٣- صوتها المصقول وأسلوبها في النطق والإلقاء ومراعاتها لإعطاء كل حرف حقه في المد و التقصر والغنة والتفخيم والتنوين يرجع إلى خبرتها التي اكتسبتها من تجويد القرآن الكريم والمدرسة الأولى في بطانة والدها .

٤- أجادت في استخدامها للألوان المختلفة من تقنيات الغناء العربي والغربي المليء بالضغوط . Accent – الترديد الصوتي – العفقات والعرب الصوتية الزخارف اللحنية – Trill أسلوب التزحلق Portumento والأداء المترابط والمتقطع فجاء صوتها معبراً صادقاً من قلبها يجمع بين القوة القادرة والإحساس العميق كما يتميز بأنه مشحون بروح بيئتنا العربية ولذلك تعبر عن كل المعاني التي تتضمنها أغانيها مهما كانت صعوبة الكلمة .

٥- كان صوت أم كلثوم عجينه طيعة بين يدها تدرك كيف تشكلها وتسمو بها وتطورها مع كل تكرار تصوره جديدة بتنمية صحيحة ، وتطوير وانتقالات مقامية.

٦- حرفية أدائها المتصل للجمل اللحنية الكاملة يدل على مدى قوة حجابها الحاجز وحنجرتها وتطوعيهما بالتحكم والاحتفاظ بقدر كبير بالنفس بسهولة وتمكن واضح في الأداء أكد على أجادتها في المحافظة على الخط الغنائي بالرغم من وجود القفزات اللحنية المتعددة المسافات والتي تحتاج إلى التخيل الذهني للدرجة الصوتية الجديدة قبل أدائها وهذه الخبرة اكتسبتها في مدرسة الغناء الأولى للشيخ أبو العلا محمد وأيضاً كإمكانية طبيعية في حنجرتها .

٧- استخدام صوتها كسلاح تساهم به في الأحداث القومية والوطنية لإيقاظ وجدان الشعب وتوصيل المعاني السامية التي تلهب المشاعر الوطنية للتطلع إلى تحقيق المزيد من الانتصارات والتحرر من الاستعمارية ، فصوتها رمزاً من رموز الوحدة العربية وقد أدى هذا إلى تفردها واعتلائها عرش الغناء بالرغم من وجودها بين أساطين من الغناء أمثال (منيرة المهدية - فتحية أحمد) .

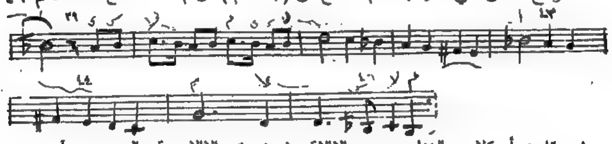
٨- كان أداء أم كلثوم بمثابة قائدة تدعو المجتمع بصوتها ، وتوقظه ، وتنمي ملكاته بهما تمثل بصوتها الصحوة والميلاد حيث راعت المبالغة في التعبير الأدائي الذي يتضمن الأداء القوي (F) واللين (p) والتدرج بينهما وذلك لخدمة النص الدرامي .

٩- يمكن استخدام بعض الجمل اللحنية التي تغنت بها أم كلثوم كتدريب صوتي لدارسي الغناء في المعاهد المتخصصة مثل نموذج للنفس و الحليات .

- نموذج الحليات : في قصيدة مصر من م ٣٥ الضلع الأول الكروش الثاني : م ٣٩ الضلع الثاني الكروش الأول :



- نموذج للتنفس: في أغنية بالسلام المقطع من (بالسلام) من م ٣٩ الضلع الثالث : م ٤٦



١٠ - قامت أم كلثوم بالغناء من سن الثالثة عشرة حتى الثالثة والسبعين أي ستين سنة كاملة فحدث تغيير طفيف في صوتها لتخطيها سن (الستين) وهو انخفاض في مساحات طبقات صوتها المرتفعة فتغلبت على هذا بالأداء العزب والشجي من هذه المنطقة ومع الاحتفاظ بجمال ورنين الصوت .

١١- أغانيها الوطنية تعتبر وثيقة تاريخية فنية لزمن معين تناولت فيها كل المعاني والمفاهيم من هزيمة وانتصار وإنجازات وانتكاسة فجاءت أغانيها في شكل قصائد مثل (مصر تتحدث عن نفسها – أجل إن ذا يوم – أصبح عندي الآن بندقية) حيث يشترك معها في الغناء المرددين من الرجال والنساء كأنها زعيمة تخطب والشعب يقوم بالرد كالهتاف .

١٢- قدمت إلى الدولة في جميع المناسبات القومية صورة من تفاعل الفن وتجاربه مع الأحداث ، كما أنها أشاعت التذوق الجمالي عن طريق اللحن والنغم بصوتها الفريد ، وهذا الأمر فرض نفسه فنياً على جميع المستويات المحلية والعالمية حيث استطاعت أم كلثوم أن تعمق معنى الكلمة العربية وتوصلها إلى النفوس عن طريق أدائها المميز ، واستطاعت أن تضيف إلى التاريخ الفني مدرسة تعتمد على صفات لها قيمة في استمرار التراث الفني ، وفي نفس الوقت بعيدة عن التجمد ، مما أعطاها التطور الحي المستمر كما كان قربها من الشعراء والأدباء ورواد الثقافة بمثابة مؤثر عن أصدق المعايير والجواهر الكريمة النادرة في صوتها التي كان لها النصيب الأكبر في نهضة الغناء العربي وتطويره مع المحافظة على طابعة مؤدية بذلك الخدمة الكبرى للقومية العربية عامة وبلادها خاصة .

قائمة المراجع

١- **الياس سحاب** : دفاعاً عن الأغنية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط١ / ١٩٨٠ .

٢- **حنفي المحلاوي** : أم كلثوم وخمسون سنة سياسة ، الدار المصرية اللبنانية، يناير ١٩٩٩م .

٣- **حنفي المحلاوي** : عبد الناصر وأم كلثوم ، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢م .

٤- **رتيبة الحفني** : أم كلثوم ، مطابع الشروق ، ١٩٩٤م .

٥- **فكتور سحاب** : السبعة الكبار – دار العلم للملايين – ١٩٨٧م .

٦- **عادل حسنين** : أم كلثوم سيرة الحب ، طبع في أمادو ، ١٩٩٨م .

٧- **عادل حسنين** : وطنيات أم كلثوم عبد الحليم حافظ – طبع في أمادو ١٩٩٩م .

٨- **ماجدة عبد السميع** : دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقى العربية – القاهرة ١٩٨٥م .

٩- **محمد السيد شوشة** : كوكب الشرق أم كلثوم – أنغام الشرق – ؟

١٠- **نعمات أحمد فؤاد** : أم كلثوم وعصر من الفن – الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ١٩٨٣ .

١١- **نعمات أحمد فؤاد** : أم كلثوم – طبع بدار الطباعة الحديثة – ١٩٥٢ .

بيان أغنيات أم كلثوم الوطنية

الأغنية	المؤلف	الملحن	السنة	الشركة
١- إن يغيب عن مصر سعد	أحمد رامي	محمد القصبجي	١٩٢٧	جرامافون
٢-نشيد الجامعة (يا شباب النيل)	عبد الفتاح مصطفى	رياض السنباطي	١٩٣٧	باسم نشيد الأمل
٣- اجمعي يا مصر	أحمد رامي	رياض السنباطي	١٩٣٨	أوديون
٤- السودان	أحمد شوقي	رياض السنباطي	١٩٤٦	كايروفون
٥- النيل	أحمد شوقي	رياض السنباطي	١٩٤٩	كايروفون
٦- مصر تتحدث عن نفسها	حافظ إبراهيم	رياض السنباطي	١٩٥١	الإذاعة
٧- صوت الوطن	أحمد رامي	رياض السنباطي	١٩٥٢	الإذاعة
٨- يا جمال يا مثال الوطنية	بيرم التونسي	رياض السنباطي	١٩٥٤	في نجاة جمال عبد الناصر (الإسكندرية)
٩- أغار من نسمة الجنوب	أحمد رامي	رياض السنباطي	١٩٥٤	الإذاعة
١٠- أنشودة الجلاء	أحمد رامي	محمد الموجي	١٩٥٤	الإذاعة
١١- والله زمان يا سلاحي	صلاح جاهين	كمال الطويل	١٩٥٦	صوت القاهرة

١٢- صوت السلام	بيرم التونسي	رياض السنباطي	١٩٥٦	الإذاعة
١٣- محلاك يا مصري	صلاح جاهين	محمد الموجي	١٩٥٧	الإذاعة
١٤- بغداد يا قلعة الأسود	محمد حسن إسماعيل	رياض السنباطي	١٩٥٨	الإذاعة ـ صوت القاهرة
١٥- بطل السلام	بيرم التونسي	رياض السنباطي	١٩٥٨	الإذاعة
١٦- منصورة يا ثورة أحرار	عبد الفتاح مصطفى	رياض السنباطي	١٩٥٨	الإذاعة
١٧- مشي المجد في يوم	طاهر أبو فاشا.	رياض السنباطي	١٩٥٩	الإذاعة
١٨- ثوار ولآخر مدى ثوار	عبد الفتاح مصطفى	رياض السنباطي	١٩٦١	صوت القاهرة
١٩- طوف وشوف	عبد الفتاح مصطفى	رياض السنباطي	١٩٦٢	صوت القاهرة
٢٠- يا جمال يا مثال الوطنية	بيرم التونسي	رياض السنباطي	١٩٦٣	في انتخابه رئيساً ولا به أخرى .
٢١- الزعيم والثورة	عبد الفتاح مصطفى	رياض السنباطي	١٩٦٣	الإذاعة
٢٢- بالسلام إحنا بدينا	بيرم التونسي	محمد الموجي	١٩٦٣	الإذاعة
٢٣- على باب مصر	كامل الشناوي	محمد عبد الوهاب	١٩٦٤	صوت القاهرة

٢٤- يا صوت بلدنا	عبد الفتاح مصطفى	محمد الموجي	١٩٦٤	تحية للإذاعة
٢٥- يا حبنا الكبير	عبد الفتاح مصطفى	رياض السنباطي	١٩٦٥	في عيد الثورة
٢٦- أرض الحدود	أحمد العدوني	رياض السنباطي	١٩٦٦	الإذاعة
٢٧- راجعين بقوة السلاح	صلاح جاهين	رياض السنباطي	١٩٦٧	الإذاعة وصوت القاهرة
٢٨- قوم بإيمان وبروح وضمير	عبد الوهاب محمد	رياض السنباطي	١٩٦٧	الإذاعة
٢٩- سقط العقاب	عبد الفتاح مصطفى	بليغ حمدي	١٩٦٧	الإذاعة
٣٠- أنشودة (مصر)	إبراهيم ناجي	رياض السنباطي	١٩٦٩	الإذاعة
٣١- طريق واحد (أصبح عندي الآن بندقية)	نزار قباني	محمد عبد الوهاب	١٩٦٩	صوت القاهرة

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

مدينــة قــازان

د. محمد السعيد جمال الدين *

يعـرض هذا المقـال لتـاريخ إنشـاء مـدينـة «قـازان» عـاصمـة جـمـهـورية تتارستان، إحدى جمهوريات الإتحاد الروسى.

وتحـتل تـتـارسـتـان الآن نفس الموقع الذى كـانت تحـتـله دولة البلغـار التى تأسست فى المنطقـة فى أواخـر القـرن الثـالث الهـجـرى/ التـاسع الميـلادى، ثم دخل أهلها فى الإسلام مع مطلع القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

وكان ملك البلغـار قد أرسل إلى الخليفـة المقتدر بالله العـباسى يطلب منه أن يوفد إليـه من يفقهه فى الدين، ويسـأله أن يبنى له حصنًا يتحصن فـيه من الملوك المخالفين، فأرسل إليه الخليفة ـ وفدًا ضم فقيهًا يدعى «ابن فضلان» وعددًا آخر من المقـربين من دار الخـلافة. وقـد سـجل ابن فـضلان وقـائع رحلتـه إلى بلاد البلغار بشىء من التفصيل فى كتاب عُرف بعنوان «رحلة ابن فضلان».

ويكشف المقـال أن وفد الخـليفـة المقـتدر إلى ملك البلـغار كـان يضم بعض الخبراء العسكرين، وأن هؤلاء الخبراء كانوا يتحركون فى شمال البلاد، وربما فى نواحى أخرى منـها، لإقامـة سلسلة من الحصـون والاستحكامـات المنيعـة لصد غارات المهاجـمين الذين كانوا يغيـرون على البلاد وقد حدد ابن فـضلان موقع أحد الحصون يرجح كاتب المقال ـ من خلال مـقارنة ما كتبه ابن فضلان بما ورد بكتاب آثار البلاد لزكريا القـزوينى من وصف لحصون البلغار ـ يرجح أن يكون هو «قازان» الحـالية، والتى كانت قد أنشـئت كحصن فى شمـال بلاد البلغار فى موقع استراتيجى مناسب للدفاع ضد الغزاة

(*) أستاذ الأدب المقارن بكلية الآداب جامعة عين شمس.

near this river.

The Shawsheet fort however, has been later, similarly called until the 13th century A.D in Arabic sources. Abd Al Rashid Ibn Saleh Al Yakouti in his book تلخيص الآثار "The Brief of The Remains" repeats the same description with special reference to these cauldrons as stony ones. (1)

The issue that calls for attention here is that of the big cauldrons used for boiling salty water for extracting salt. "Al-Kidr" القدر (the cauldron) in Arabic means Kazan قازان in Turkish. Therefore, there may have been a relationship between the name of Kazan and that of "Jawsheez". The origin of name may be changed to express the main sight in the place.

Moreover, we could add another interpretation to those by Al-Margani, that is, the name Kazan could have also meant the big cauldron used for boiling water.

As for the "Weter-Boronah" واطر بورونه fort, Al Kazwini described it as a strong one close to Shawsheet, meaning that it was established in the north too.

This is another evidence that a series of fortification were built in this direction and many forts had been built, or at least, planned to be built in the same Period of Ibn Fadlan in the tenth century.

---

(1) Manuscript, Dar Al Kutub Al Misriyah, Buldan Temour, No. 165.

Let us now compare between the description of جاوشيز in Ibn Fadlan's book & Shawsheet شوشيط of Al Kazwini :

Ibn Fadlan says that the king of Bulgar moved to the north and camped for two months in the Three Lakes area where he was joined by the Khaliph's delegation .

The king was negotiating with some tribes who were living in the area, to migrate them from this place to another called نهر جاوشيز Jawsheez River.

As the tribes were afraid from the king, they all moved to the new place to settle in. This new place has been described by Ibn Fadlan as a narrow, shallow river running near a wide valley.

The king may have tried to make some changes in the population of the north sector for military and defence purposes.

Al Kazwini describes the shoseet fort as having a salty water spring. This country, as he said, did not have any sources for salt; thus, when they needed salt they took water from the spring with which they filled the cauldrons and left it on the stove of broiling rocks kept red hot by a great fire. The water evaporates and the solid white salt then precipitates; this was the method of processing salt throughout the region of the Sakalibians.

Obviously, the "Shawsheet" fort refered to by Al-Kazwini - upon the Judge Al-Bulgari's description - must have been built

Ibn Fadlan :

١- جاوشيز

٢- چاوشيز = (ch) چ (J) may be Persian ﺟ

٣- چاوشيت The drawing of ز (Z) may be changing
drawing of ت (t) =

The Arabic Pronounciation :

(Arabic uses ش (sh) instead of persian چ) ٤- A – شاوشيت

or B – شاوْشيط

or C – شَوْشيط

The last one was known after one century from Ibn Fadlan's delegation .

Al Kazwini

شَوْشيطْ

Ibn Fadlan جاوشيز

=

Al Karzini شوشيط

between them, Khazars and Russians, assuring the constancy and feeling of power in Bulgar as a result of reinforcing the territories and building the fostifications.

Unfortunately, the most important source that handled this issue of fortifications, entitled : The History of Bulgar by the Judge Abu Mohamad Al Noman Al Bulgari, was lost. The author of this book was a friend of Imam Abul-Maali Al-Gowaini who died in 1085 AD. This means that the book was written almost one and half century after Ibn Fadlan's delegation.

Fortunately, however, we find extracts from this book in another written by the historian Zakariya Al Kazwini, entiteled آثار البلاد وأخبار العباد i.e. The Remains of Countries and The News of People. In this book the author mentioned two strong forts in Bulgar : The first, was "Shosheet شوشيط " fort, and the other was a near by one called " Water Boronal : واطر برونه

Upon investigating this name "Shosheet" was find it very close to the name "Gawsheez" جاوشيز mentioned by Ibn Fadlan. Phonetically, the 'g' sound must be pronounced 'dj' and the 'z' sound could be 't' sound at the end of the word. As such the pronunciation could be "Chawsheet" چاوشيط rather than "Gawsheez" :

Therefore, precautions and security requirements dictated the building of defence fortifications in the north to prevent any potential Russian attack from that side .

It is noticeable that neither Arabic nor Persian sources recorded any new military compaigns by the Russians after 934 AD on Al-Khazar's sea.

The Arabic and Persian sources pointed to the improvment of the military and political situation in Bulgar state from 944 AD.

In the same year, i.e. 944, Al Masoudi reported the development which took place when the Bulgar dominated all the surrounding areas (1), obviously many defence fortification were completed at that early time.

Also the unknown author of كتاب حدود العالم i.e. the Book of World's Borders which had been written in Persian language in 985 AD recorded the diffrenoe which had taken place in Bulgar state at that time, saying that : "Bulgar defeat their enemies any time they fight them". The same author described the country saying that it is very populated and has a rich prosperity. (2)

The Persian hestorian Al Gardeezy pointed in his book زين الأخبار i.e. Masterpeice of History, written in 1053 AD to the numerosness of the arms of Bulgars and the development of trade

(1) Al Tanbih Wal Ishraf.

(2) Hudud ul Alam, Arabic Translation, by Yousef Al Hadi, Cairo, 1999, PP. 144-145.

This means that fortifications were built in strategic places away from the capital whose geographic position was not strategic at all but just an exposed area, which could be easily attacked in a few hours. Therefore, these fortifications must have been established in high places that overlook the roads from which the attacking forces pass.

Now we wonder where could have these military fortifications been built ?! Some of them must have been built near the south of the capital in order to avoid any potential attack from Al-Khazar's jews. On the other hand, the north could not have been left bare without defence, especially after the emergence of the Russians as a large military force and after their successive sea attacks with ships loaded with soldiers.

Persian sources recorded the first serious Russian sea attack in 907 A.D, the Russian Historian Karamizin also mentioned another sea attack in 912 AD, whereas Ibn Al-Atheer and Al-Massoudi pointed to wide range campaign in which the Bulgars were involved with the Russians in 934 AD. (1)

Such campaigns penetrated the tiver Volga and the river Karr and continued until they reached the southern coasts of Caspian sea, creating terrors in the area and capturing some cities in Tabarestan and Azerbadjan.

(1) Ibn Isfandyar, the History of Tabarestan, revision of Abbas Iqbal, Teharn, 1: 266. see also Kharidat Al Agaeb, M.S. Dar Al Kutub Al Misriyah, No. 185 Buldan Temour, p. 10.

jews who subjugated me".(1) It is clear from the King's statement that he focused on the religious sentiment in building a fort that will protects him from the jews of Khazar. But it is noted that the King added to the purpose of building the fort, as he talked to Ibn Fadlan about another issue and described himself and his people as " weak, besieged and subjugated people "(2) The King used in this new discussion the word " siege" حصار which means that he was subject to attack from more than one direction and not from Al-Khazar's area in the south alone.

Upon examining the word "fort" حصن , mentioned in the Bulgar's King message to the Khaliph, the connotation that first comes to mind is that of a "citadel" قلعة that is built to defend a capital or any strategic city, and this meaning differs from a fort or military fortification erected in places of potential attack. Undoubtedly, by the fort, the King ment the latter meaning that is to say to build a series of fortifications here and there, or else he could have sufficed by building one citadel outside the capital.

Also, there is no clear statement in any of the sources about a citadel built near the city of Bulgar, defence was rather limited to a wooden fence and a high control tower from the top of which any distant military movement could be noticed.

---

(1) Treatise , p. 119.
(2) Ibid, p. 121 .

The King was, then, Concerned with the issue of building the fort more than the othor issues of religous teaching and building a mosque. The King asked the Khalif to give him a hand to build the fort, not only by money but also by tecnical and military consultation.

If we take a look at the delegation sent by the Khalif to Bulgar we find it comprised teachers, Jurisprudents and political members. Each person in the delagation had a certain task, as indicated in Ibn Fadlan's treatise, except Pars Al Sekelabi, who as such might have been in charge of the issue of building the fort, or giving consultations on building fortifications.

The Khaliph decided to supply the delegation with 4.000 dinars to help in establishing the fort, provided that the money is taken from the revenue of an estate in Khawarazm. However, the delegation went to Bulgar without taking the allocated money as a result ot a conspiracy contrived by the minister's enemies. The king, having not received any of this money, reproached Ahmad Ibn Fadlan more than once. In the end, the king declared that he is going to build a fort from his personal gold and silver.

This shows the King's determination to build this fort which became an obsession occupying all his time . In fact, one time he reproached Ibn Fadlan saying : "You all came here, and his highness the Khaliph has spent all this money on you to carry my money to me, so that I can build a fort that protects me from the

Fortification of the Bulgar State Frontiers, according to Ibn Fadlan

Prof. Dr. Mohamad Al Saeed Gamal Al Din
Ain Shams University - Cairo

In this paper. I'm trying to pursue the issue of building fortifications in Bulgar state, to get you acquainted with the directions followed to build these fortifications , depending primarily on Ibn Fadlan's Treatise, and the Arabic and persian sources which were concerned with this issue.

* * *

Ibn-Fadlan's Treatise shows that the king of Bulgar requested the Khalif to send a delegation to inform him on religious teachings, build him a mosque, and build him a platform from which he could advocate the Khaliph's rule, in addition he asked him for building a fort where he can seek refuge from dissident kings. Ibn Fadlan adds that the Khaliph answered all what the king has asked for.

Nevertheless, among the most important objectives of the Bulgar's King communication with the Abassid Khaliphate was reinforcing his political authority in the area. But he knew that the Khaliph will not be able to supply him with military aid and that the Khaliph's army would not be able to reach his country "because of the long distance and all these non- Muslim tribes seperating between us" as Ibn Fadlan indicated. (1) Thus he realized that this political power is worthless except if it was supported by the appropriate means of defence.

---

(1) Treatise, 121 .

ملخص



كسر الصمت

د. غادة ممدوح عبد الحفيظ *

يعنى هذا البحث بتحليل المجموعة القصصية «اختراق وقصص أخرى» للكاتبة الهندية المعاصرة شاشى ديشبندى حاولت فيها كسر الصمت المفروض على المرأة الهندية، حيث نجد أن بطلات القصص اصبحت لديهن القدرة على التحدث عن المشاكل التى يتعرضهن لها مثل الاغتصاب، والإجهاض، ومشاكل الأرامل فى المجتمع، والملل الزوجى، ورغبة بعض النساء فى مجابهة تقاليد المجتمع البالية واصرارهن على تحقيق ذواتهن .

وإذا كان هذا هو أحد محاور البحث فإنه يوجد محوران آخران.

الأول: يطرح سؤالا هاما وهو لماذا يمكن أن نعتبر شاشى دشبندى متحدثة باسم الهنديات مع «الوضع فى الاعتبار أن اختيار شخص ما لكى يكون متحدثا باسم مجموعة - من أكثر الموضوعات تعقيدا، حيث أنه يجب أن توجد بعض الشروط الواجب توافرها حتى يتسنى لهذا الشخص أن يتحدث باسم الآخرين. وفى حالة دشبندى فإننا نجد أنها شديدة الالتصاق بالهند وأهلها واختلفت عن كاتبات هنديات أخريات أقدمن على تصوير الهند ومعاناة المرأة الهندية، كما يريد أن يراها القارئ الغربى حتى لو كان ذلك على حساب المصداقية.

أما الحوار الثالث فيدور حول التشابه الذى يربط أفكار دشبندى مع الكاتبات النسويات المنتميات للعالم الثالث مثل رفضهم جميعا للصور النمطية المأخوذة مسبقا عن نساء العالم الثالث ووصفهن دائماً بالتخلف والقهر والنظر إليهن كضحايا للعنف الذكورى الذى نجح فى إسكات أصواتهن، وهذا ليس صحيحا لأن نساء العالم الثالث مختلفات ليس فقط عن بعضهن البعض وفى طبيعة المشاكل التى يقابلنها وفى ردود أفعالهن تجاهها - ولكن أيضا عن الصورة السطحية التى يصر عليها المؤيدات للمرأة.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية - كلية الآداب ، جامعة المنيا.

Women and the Politics of Feminism. Chandra T. Mohanty, Ann Russo & Lourde Torres (Eds.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1 – 47.

---------------. (1991). "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *In Third World Women and the Politics of Feminism.* Chandra T. Mohanty, Ann Russo & Lourde Torres (Eds.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 51-80.

Narayan, Shyamala A. (1991). "Shashi Deshpande," in *Contemporary Novelists.* Ed. Lesley Henderson and Noelle Watson, 5th ed. (Chicago and London: St James Press).

Narayan, Uma. (1989). "The project of feminist epistemology: Perspectives from a Nonwestern feminist." In *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of Being and Knowing.* Ed. Alison M. Jaggar and Susan R. Bordo. New Brunswick: Rutgers University Press.

-------------. (1997). *Dislocating Cultures / Identities, Traditions, and Third-World Feminism.* New York: Routledge.

Nussbaum, Martha and Amartya Sen. (1989). "Internal criticism and Indian rationalist tradition." In *Relativism: Interpretation and Confrontation.* Ed. Michael Krausz. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Spivak, Gayatri (1988). "Can the Subaltern Speak" in *Marxism and the Interpretation of Culture.* Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press. 271 – 313.

Swain, S.P. (1995). "Shashi Deshpande's *The Dark Holds No Terror*: Saru's Feminine Sensibility." *Indian Women Novelists.* Vol 4. R. K. Dhawa, ed. New Delhi: Prestige Books. 32-40.

Tambe, Usha. (1994). "Shashi Deshpande As A Feminist and A Novelist." *Indian-English Fiction: 1980-90 (An Assessment).* Ed. Nilufer E. Bharuch. (Delhi: B. R. Publishing Corporation). 115-130.

——————. (1997). "The Indian Woman – Stereotypes, Images and Realities." A Talk given under the auspices of the Swiss-India Society Zürich and the Völkerkundemuseum der Universität Zürich. http://ch.8m.com/talk.htm

Dharker, Rani. (1994). "Girl-Wife-Mother: The Marginalized in The Texts of Shasi Deshpande and Bharati Mukherjee." *Indian-English Fiction 1980-90: An Assessment.* Ed. Nilufer E. Bharucha. Delhi: B.R. Publishing Corporation. 115-114.

Griffiths, Sian. Ed. (1996). *Beyond the Glass Ceiling: Forty Women Whose Ideas Shape the Modern World.* Manchester: Manchester University Press.

Holm, Chandra. (2000). "A Writer of Substance." http://ch.8m.com/shashiinterview.htm

——————. (2000). "The Short Stories of Shashi Deshpande." http://ch.8m.com/shortstories.htm

Holmstrom, Lakshmi. (1993). Interview With Shashi Desppande. Wasafri. *Publication of the Association for New Teaching of Carribbean, African, Asian and Associated Literature.* 17 (Spring): 26.

Jung, Anees. (1988). *Unveiling India: A Woman's Journey.* (New Delhi: Penguin Books).

Lal, Malashri. (1995). *The Law of the Threshold: Women Writers in Indian English.* Shimla: Indian Institute of Advanced Study.

Menon, Ritu. (1999). "No Longer Silent." An Afterword to *A Matter of time.* New York: The Feminist Press.

Minh-Ha, Trinh T. (1989). Woman, *Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism.* Bloomington: Indiana University Press. 5-44.

Mohanty, Chandra Talpade. (1991). "Cartographies of struggle: Third world women and the politics of feminism". In Third World

vi

.http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/deshpan de_next.shtml

WORKS CITED

Adhikari, Madhumalati. (1995). "The Female Protagonist's Journey from Periphery to Centre in Shashi Deshpande's *The Intrusion and Other Stories*. Indian Women Novelists. Vol. 4. R. K. Dhawa, ed. New Delhi: Prestige Books. (66-83).

Alcoff, Linda. (1991-92). "The problem of Speaking for Others" *Cultural Critique*. No. 20 5-33.

Crocker, David A. (1991). "Insiders and outsiders in international development." *Ethics and International Affairs*. 5: (149-173).

De, Aditi. (2002). "Breaking that Long Silence." http://www.boloji.com/wfs/wfs026.htm

Deshpande, Shasi. (1996). "Of Concerns, Of Anxieties." *Indian Literature: Women's Writing in English: New Voices*. 175: Sept. – Oct. 103 -110.

——————. "Writing from the Margin," *The Book Review* 22, no. 3 (March 1998): 9.

——————. (1980). *The Dark Holds No Terror*. (New Delhi: Vikas).

——————. (1992). *The Binding Vine*. (New Delhi: Penguin).

——————. (1993). *The Intrusion and Other Stories*. (New Delhi: Penguin).

——————. (2002). "An Open Letter to Some Fellow-Writers." *Outlook*. March 11. http://www.outlookindia.com/full.asp?fodname=20020311&fname=Column+Deshpandey+%28F%29&sid=1

NOTES

[i] Both Spivack and Alcoff prefer "speaking to," to "Speaking for others" because "speaking for" always engages in misrepresentations while in "speaking to" the intellectual neither abnegates his or her discursive role nor presumes an authenticity of the oppressed but still allows for the possibility that the oppressed will produce countersentence that can then suggest a new historical narrative (Alcoff 23).

[ii] Deshpande writes and speaks in a language that she owns as hers. Although she writes in English, she hates being described as an "Indo-Anglican." As she said: "The language is only an accident and is as Indian as any of the regional languages ... I use English in the same way I'd have used any Indian language" (quoted in Tambe 127). Although she uses English as the medium for her expression, she is often compared to regional language writers.

[iii] (2001). "The Instinct to Connect." *The Hindu*. Online edition of India's National Newspaper. Nov. 4.
http://www.hinduonnet.com/thehindu/2001/11/04/13hdline.htm

[iv]http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/deshp ande_work.shtml

[v] Savitri chose a noble young man for her husband. She knew he had only a year to live, but yet she married him. Even death bowed to her love and devotion. Single-minded devotion, deep love of her husband, rock-like determination and a will of steel – all these were blended in her. By means of her devotion, tenacity and stratagem, Savitri brought her husband back to life and attained immortal fame and glory. This only means that if every woman follows the path of determination like her, she can achieve the impossible. Even death cannot bow her down. Such is the force of the woman. The story of Savitri is the story of the strength that dwells in a woman, otherwise considered a weak creature.

[vi] The term "Sati" is associated with the Hindu goddess Sati. In the Hindu mythology, Sati who was the wife of Lord Shiva, consumed herself in a holy pyre. She did this in response to her father's refusal to invite Shiva to the assembly of the Gods. She was so mortified that she invoked a yogic fire and was reduced to ashes. Self-sacrifice, like that of the original Sati, became a "divine example of wifely devotion". The act of Sati propagated the belief that if a widow gives up her life for her husband, she will be honored. Socially, the act of sati played a major role in determining the true nature of a woman. Self-sacrifice is considered the best measure of judging the woman's virtue as well as her loyalty to her husband.

round human beings who have the courage to articulate their suffering. Deshpande asserts herself as a writer by emphasizing her women's differences from the assumptions of the imperial center. In doing so, she "builds" and "constructs" (ibid) positive images about them. By taking into account the various social contexts, her women are not robbed of their historical agency. Her women can now have moments of empowerment and with this a diverse, heterogeneous sort of subjectivity. Deshpande has rendered the unique and varied ways in which Indian women act as agents in their lives visible. She moves beyond "victimizer/victim and powerful/passive" dichotomies and toward an understanding of the more complicated ways in which her postcolonial women live.

In order to articulate women specific exploitation, Deshpande tried to create her own language. She managed to break through the barriers to women's speech, by creating a collective identity with other women in similar situations, daughters, wives, and mothers. She does not purport to speak for the Indian women. So, she does position them as mute. By collaborating with them, she developed a public language for their shared experiences. She believes that her work is having an impact on women's lives. That's what she said:

> I think over the years it is certainly making a difference. And I think my books have been very empowering for women, because I have more and more women coming and telling me about how they felt kind of liberated after reading because they felt that 'this is how I feel, this is what I think', and I think they say it does give them courage.[vii]

Deshpande's work can, thus, be acknowledged as an active agent of change in her capacity to participate in the process of word-making by raising questions, challenging mindsets, and even transforming destinies of people in significant ways. As such, her literary texts can be identified as dynamic and vibrant cultural artifacts.

fulfill their various needs. As Deshpande said in her talk: "The Indian Woman – Stereotypes, Images and Realities": Man is like "the eternal child to be protected and controlled," who needs "the self sacrificing mother to nurture and cherish ... the chaste partner to guarantee exclusive sexual rights and an undoubted paternity of the children."

Jayu's mother grief and pain in her conjugal home fueled her daughter's anger. She refuses to be a replica of her mother, mother-in-law and millions of Indian women who become invisible after sacrificing everything for the sake of their families. As she said: "If I give way once, I will walk that road of self-abnegation forever. And shall I then end up like my mother who stripped herself of everything and cried out against us as denuders" (91). Refusing to sacrifice her selfhood for "HIM," she appears as a maverick, who lacks the compliance and submission essential of any typical Indian wife. Her "deviation" from cultural scripts is clearly a response to issues specially confronting women in her society. The cultural dynamics of Jayu's family life, that surrounded her as a child, led her to her feminist contestations.

Women of Jayu's mother generation were not completely silent because they laid all their suffering on their daughters; whose memories still retain stories of their mothers' misery and the oppressiveness of their marriages. It is this which incited Jayu to prove herself, in spite of all the "burdens of guilt" (93) her husband laid upon her shoulders. She is on the process of getting rid of the stereotypical images imposed upon her, thus releasing herself from guilt. She, with other women, challenges the status quo and becomes a voice that has stirred the world around her. In telling the stories of these women, Deshpande becomes even more of a political, social statement, a sort of literary consciousness-raising. Her short stories gain their feminist stance in her heroines' exploration into themselves and their courage to do what one believes is the right thing to do.

In this way, I can safely use Mohanty words and say that Deshpande "deconstructs" and "dismantles" (51) representations about Indian women by showing the space between the Third World Women as representations versus real life as dynamic and

husband knew about her affair. At that moment: "a flood shame of guilt swept over me, drowned me" and she decided to let the other man go, what she described as "the mirage" (68) she had tried to grasp to so long. Yet she realizes now that "it had been no mere antidote to boredom, but the best part of my life" (69). Though she does not betray her husband, she protests against him and all other husbands who take their wives for granted.

In "*It was the Nightingale*," the main figure – Jayu – sees her career as an essential element to fulfill her life. She hates the stereotypical roles played by her mother, her mother-in-law and her husband's grand aunt who sacrifice themselves and glorify the stereotypical virtues like patience and devotion; and believe that "life held nothing, literally nothing, apart from husband and children" (92). This old generation, whether in "*It was the Nightingale*," or in her novel "*The Dark Holds No Terror*," sees a woman's life as nothing "but to get married, to bear children, to have sons and then grand children" (128) and the ideal woman as the woman who "sheds her 'I' [and] who loses her identity in her husband's" (54).

Jayu becomes different from them when she rejects and protests against the existing traditions and longs for a more unconventional way of life. She is projected against the women belonging to the older generation. As for her mother, she is "a woman who had nothing of her own. Who tried to live her life through her husband and daughters. Who was shattered by the tug at the bonds" (92). She was neither happy nor content in abnegation of herself. As a result, she tortured herself and tormented her family and "made her own hell and gloried in it" (92). Her mother-in-law did the same: "I never went to my mother's house ..., because if I did, who would look after HIM?" (92). Even her husband's grand aunt, who looked after him when he was a child, was "totally selfless, totally loving." To her husband, his aunt was "the ideal woman" (93). That's why her husband "finds it hard to accept me as I am, so unlike that woman who mothered him when he was a child" (93). In addition to that she refuses to have a child, insisting that "the child will have to wait" (91). Her husband finds it difficult to accept her the way she is because she different from the stereotypes created by men to

> I knew what he would do after eating. He would wash his hands, rinse his mouth and sit down with the newspaper for exactly five minutes, ... When his five minutes were over, he would pick up his bag and saying, 'See you in the evening,' would walk out. And in the evening? I knew how it would be.
> 'Any letters?'
> 'Yes.' Or perhaps, 'No.'
> 'Rahul home?'
> 'What's for tea?' (61-62)

Boredom comes with its regiment of automatic responses – rage, anger, negative thoughts, restlessness, emptiness, and meaninglessness – all directed towards the outside. For her, boredom is a wretched feeling with a life of its own, casting a shadow on her being. Boredom feels like death; death of joy, wonderment, hope, dreams, trust, ecstasy and all the other roots of a healthy and growing relationship. From her point of view, her husband is not "a wicked man," not even "harsh [or] cruel. His only crime is being "unperceptive [and] dull" and as she adds:" dullness is to me an unforgivable crime" (66).

She never believes there could be a rebirth. Yet, there is a rebirth when she met him, the other man at her son's school. He was different; "no nuance of [her] expression ever escaped him" (61). She was not lonely then. As she moved about the house doing her chores, she stored up jokes, little bits of her day to tell him when they meet. Unlike with her husband: "Nothing was too trivial or too intense for [them] (62). Emerging from boredom gives her limitless possibilities; breathing fresh, pure air, everything vibrant, alive and inter-connected. Did she feel any guilt? As she said: "I felt no guilt towards my husband, because I would be depriving him of nothing, nothing he wanted" (65). She justified her behavior which overstepped the boundaries of society as it was "an antidote to boredom, something I enjoyed because of the excitement it brought into the dull routine of my days, the unchanging pattern of my life" (66). She was neither Savitri[v] nor Sati[vi], she was not selfless, did not negate herself to the point of extinction. She was a human being with needs and expectations which her husband could not fulfill. Yet their love was not consummated and she backed up when she had doubts that her

If the above female protagonist redefines the mother/wife image, the heroine of "*My Beloved Charioteer*" does the same by attacking the image of the submissive widow who tries hard to achieve her independence. She voices her anger and frustration against the norms that necessitate a widow to lead a "celibate" life so as not to insult the memory of her dead husband and to undergo all forms of austerities. All she could remember from her childhood is her mother, who was also a widow, in a very miserable state: "her head shaven, wearing coarse saris and shorn of all ornaments: (54). If her mother was forced to remain silent, she is different. It is her mother's silence that shapes her speech. That's what she tries to clarify to her daughter after the breaking of her husband's photograph. "I don't care if it's broken. I don't want to see it here. I never want to see it again.... Let it go, let it go" (58). When her daughter reminds her that this is her father; the mother replied: "Yes, your father, but what was he to me?" (58). For 25 years of their marriage, she was denied all her rights as a human being. She could not dare to breathe at night so as not to disturb him. One time she plucked up her courage and asked him whether she could sleep in another room, he said nothing but the next day, her mother-in-law lectured her about the duties of a wife: "You must always be available." Then she added: "When he wanted me, he said: 'Come here.' And when he finished, if she didn't get out of his bed fast enough, he said: 'You can go" (59). All she could remember now is the things that he hated: "He didn't like unstringed beans and hated grit in the rice .... He hated tears. And so when your baby brother died, I wept alone in secret. I combed my hair before he woke up ....and I went into the backyard. Because it made him furious to find my hairs anywhere" (58). She wishes that in the 25 years of their marriage "one day he would say he was pleased with me" (59). This never happens. In spite of the sexual and emotional oppression, she is neither broken nor silenced. She compares herself to "a river in the monsoon" so "nothing can control [her] now" (59).

The main figure in "*Antidote to Boredom*" breaks also the silence of married women who are "bored" because their lives lack color and change. She leads a mechanical life with her husband, who "would notice nothing" (61) whether smiles or tears. He is programmed to do certain things at certain times:

By assuming women not as a coherent, already constituted groups, Deshpande does not define her women as subjects outside of social relations. She looks at the way they are constituted as women through the kinship and legal structures.

The heroine of this story is different; she is strong-willed enough to define herself. She sees that having a baby that she does not "welcome" is a kind of "entrapment," "intrusion" to her very being. That is what she makes clear to her husband: "I feel trapped. I feel like an animal. The third time in less than four years. It's not fair" (44). She has other things to realize in life than procreation. "I cannot imagine that the main purpose of my life is to breed. ... any cow, any bitch can breed." (45). She is against the idea of being just a "mother," who has "years sliced off my existence again Years before I can go back to doing anything else. Years when my actions are dictated to, not by my will, not by my desires, but by the sheer animal needs of the children" (46). That is why she decides to terminate her pregnancy, defending her self by saying: "As long as it isn't born, it does not exist for me" (45). The struggle now is between the role of the mother imposed by society and the desire for self-realization and identity.

This voice of the mother is revolutionary. She thinks that it is an asset to the development of her country if women become able to make their own decisions especially when it comes to their bodies. She feels that it is not the right of anyone to tell her or any other woman how to live their lives, and what they can and cannot do to their bodies. A baby is a part of the mother, which leaves the decision of its life in her hands. If the wife does not feel that she is able to support this new life, then she should have the right to not do so. The husband, "like any other Hindu male" (45), wants another son and was "shocked" to listen to her ideas. He raises the ghost of guilt in her by saying: "How can a mother be so selfish" (45) and "By God I'm glad I don't have to decide" (46). But the mother is not selfish; she has two kids whom she loves adorably and she has every right "to reserve some part of [herself], [her] life" (47). She has already decided to deconstruct the stereotyped image of a mother/wife and "to get out of the trap" and "feel human again" (47).

aggression are somehow reprehensible. From these stories, the women are voicing their protest against the archaic understanding that wives are the property of their husbands, that the marriage contract is an entitlement to sex and that forçed sex is a "wifely duty." She wants also to emphasize that rape in marriage is an act of violence - an abuse of power by which a husband attempts to establish dominance and control over his wife

In "*Death of a Child*" Deshpande is writing back against the empire and undoing negative stereotypes of Indian women by showing that the category of (third world) women is not a coherent group with identical interests, experiences and goals prior to their entry in the socio-political and historical field. Contrary to Western Feminists who define third world women as being subjects 'outside' social relations, she looks at the way women are constituted through these relations. So, we will see examples of middle-class women, like the main figures in "*Death of Child,*" "*My Beloved Charioteer,*" "*Antidote to Boredom*" and "*It Was the Nightingale*" who defy their own society and create their own texts of freedom. In these stories, Deshpande articulates women's distinctive interests in achieving themselves as human beings away from being just mothers and wives. They go in self quest to free themselves from those restrictions imposed by society.

The heroine of "*Death of Child*" is not oppressed by society but has the courage to defy it by proclaiming: "Children stifle your personality. You become just a mother -- nothing more" (45). Deshpande in this story, and the ones that follow, resists western feminisms that monolithically posit a notion of the Third World Woman. Again, in showing her heroines as diverse in their protests, needs and aspirations, she echoes Mohanty who in "Under Western Eyes" contends that "the category of 'sexually oppressed women' is located within particular systems in the third world which are defined on a scale which is normed through Eurocentric assumptions" and further argues that "this mode of feminist analysis, by homogenizing and systemizing the experiences of different groups of women, erases all marginal and resistant modes of experience" (72-3). Mohanty explains that in "western feminism's self-presentation" third-world women "never rise above the debilitating generality of their 'object' status" (71).

In *The Binding Vine*, we have Mira who died giving birth to her son at twenty-two and is to be remembered in this context with reverence We know about her suffering in the four years of loveless marriage from her diaries discovered by her daughter-in-law, Urmila. Mira wrote her destiny in secret, thus breaking the silence imposed on her by societal norms. Her writing "speaks" of the injustice she had to suffer. Writing poetry was for her not only a way of finding solace in her life but also a way of protesting against the way society works. Mira's journals and poetry reveal the pain of a vibrant young woman trapped in an unhappy arranged marriage, and of a gifted writer whose work, because she is a woman, must remain shrouded in secrecy and silence. When during the marriage, her name is changed to Nirmala, the protest that arises in Mira at the loss of her identity finds its outlet in the poem:

A glittering ring gliding on the rice
carefully traced a name 'Nirmala'
Who is this? None but I,
my name hence, bestowed upon me.

Nirmala, they call, I stand statue-still
Do you build the new without razing the old?
A tablet of rice, a pencil of gold
Can they make me Nirmala? I am Mira. (101)

It is not only the loss of identity that angers her but also the invasion and "intrusion" to her privacy She had the same "strong, clear thread of an intense dislike of the sexual act with her husband, a physical repulsion from the man she married" (*The Binding Vine* 63) Her poetry echoes the same fear the heroines of *the Intrusion* and *The Dark Holds No Terror* had: Mira is the heroine of *The Intrusion* after years of marriage. She is still "fearing the coming of the dark-clouded, engulfing night" (66). She, as a marital rape victim, seems to suffer severe and long-term psychological consequences She suffers from anxiety, shock, intense fear, and depression

Breaking the silence of marital rape victims and giving them the chance to create their own texts is what Deshpande tries to achieve She wants to convey the message that such acts of

voice of the daughter is the fear of being subordinated and trapped within the same limitations

Marital rape is a traumatic experience because a wife lives with her assailant and she may live in constant terror of another assault whether she is awake or asleep. Chandra Holm, in her article "The Short Stories of Shashi Deshpande," quoted Deshpande saying that scores and scores of readers have told her that after reading this story, they felt as if they were reading their personal story It is this idea of "belonging" of being an "insider" that makes women identify with her stories She has made the woman's speaking very much penetrating that she turns the subjected reader into a sovereign subject They are no longer mute since they become aware of and are able to speak the text of their exploitation They are no longer content in their oppression.

The voice of this bride is echoed in earlier two works by Deshpande *The Dark Holds No Terrors* and *The Binding Vine*, where Saru and Mira's anguish and terror are revealed. Both of them are unwilling wives who know what the coming of the night inevitably bring for them Both tell stories of marital discordance and raise a voice of protest against the evils of marital rape In the first novel, Sarita, often referred to as Saru, gets married to Manu, a man from a lower caste To succeed professionally is the one goal of her life, and she does not allow any sort of scruple to come in the way She becomes too busy in her profession as a doctor that she didn't have time to look after her children Manu's male ego is hurt when people greet her and ignore him, when she becomes "the lady doctor and he [her] husband" (36). Manu interprets the abundant economic income of Sarita as an attack to his authority, and simultaneously to his male ego, causing a change in his character and turning him a rapist "His masculinity asserts itself through nocturnal sexual assaults upon Saru" (Swain 36) He takes revenge on her by behaving sadistically and beastly towards her turning the darkness in a terrifying experience She recalls one night "I was sleeping and I woke up and there was this

this man hurting me With his hands, his teeth, his whole body" (201) She responds silently "I put another brick on the wall of silence between us Maybe one day I'll be walled alive within it and die a slow painful death (88)

focuses on the mother's struggle to claim her daughter's life. This can be taken as a form of rebellion against the way society works.

In "*The Intrusion*," Shashi Deshpande tunes in to the voice of another rape victim but this time it is marital. The partners in this story "scarcely know each other" (40); they "were not friends, not acquaintances even, but only a husband and wife" (38). For the girl, her husband is "a strange man," "a nameless stranger" (39). Virtually they know nothing about each other and "a month back we had not even heard of each other" (39) as she said. The bride wishes she could "know all about you ... What you think, what you feel and why you agreed to marry me?" She also wishes that she could know more details about her husband like: "Would his breath smell, and were his feet huge and dirty..., and did he chew his food noisily and belch after meals." She also wishes he knew her better; that she is "shy and frightened ... and how homesick I was" (40). He does not understand her "fears," "terrors" and "Tremors" (36) nor does he see that she is "sickened" has "headache," "a faint nausea" (37), with "her legs as heavy as lead" (39). All he cares about is consummating their marriage. She tries to give herself more time but he makes her move around "with a load of guilt, shame and fear" (41) as if she had "committed a crime" (40).

While sleeping, the young bride was virtually raped by her husband:

> There was no talk, no word between us – ... I could have borne the battering of the sea better for that would hurt but not humiliate like this. At last it was over ... And the cry I gave was not for the physical pain but for the intrusion into my privacy, the violation of my right to myself. (69)

This breaks her spirit and humiliates her. The frustrated bride recollects: "No one had asked me if I had agreed; it had been taken for granted" (37). But a woman of a poor family is rarely allowed to choose her husband and as her father said to her quietly: "I have two more daughters to be married" (37). In arranged marriage, her consent is not sought; her desires have no importance. When a parent fails to move beyond his/her limitations, reproduced in the

dressing up, and painting her lips and nails. She tries to erase the stigma attached to rape.

The mother in "*It was Dark*," on the other hand, is completely different. She rebels against the society, with all its "Don't – don't – don't" simply because she is "a female" (31). So she did not inform her daughter about rape because she did not want her to suffer as she did. As she said:

> They had taught me to build a wall around myself with negatives from childhood. And then suddenly, when I got married, they had told me to break the wall down. To behave as if it had never been. And my husband too – how complete his disregard of that wall had been; I had felt totally vulnerable, wholly defenceless. I won't let my daughter live behind walls, I had thought. (31)

The traumatic experience left the girl "motionless," "staring at the ceiling" not "responding" to her mother when calling her name and there "wasn't even a flicker of movement" (31). All she was saying was: "It was dark." The mother did not succumb to dark forces of conventional morality and determines to save her daughter. "With a savage movement" she "pulled back the curtains ... [and] sunlight poured into the room, mote upon mote, invading it, filling it with brightness" (33). Sunlight represents the victory of her enlightenment before the defeatist conventional forces. She fights for the sake of her daughter and eventually succeeds as her daughter's eyes "moved from her spot to a glimmering, moving circle of light on another part of the ceiling. They rested for a moment, then moved to me. She *saw* me" (33). The mother is trying hard to fight against oppression for her daughter's sake, despite the cheap manipulations of the androcentric culture that constantly wishes to dehumanize women, mother or daughter (Adhikari 77).

As an "insider" who "enjoys[s] the advantages of understanding the cultural meaning of [her] own society's practices, of being able to express [her] evaluations in language accessible to her community, and of possessing undisputed standing for engaging in social criticism" (Croker 150), Deshpande

mean trouble for everyone the girl, her family." (88-89). Even the police does not prefer "rape cases":

> Why make it a case of rape? ... She's going to die, anyway, so what difference does it make whether, on paper, she dies the victim of an accident or a rape? We don't like rape cases .... They're messy and troublesome, never straightforward ... think of the girl and her family. Do you think it'll do them any good to have it known the girl was raped? She's unmarried, people are bound to talk, her name would be smeared. (88)

This "silence" on behalf of both Kalpana's mother and the police is intended to protect the honor of the males in the family. As Deshpande said:

> 30 years ago it would never be talked about and I think that to me was the worst thing that it's so bound up with the honour of the family. It's the men in the family who are wronged not the woman and the disgrace is the woman's. I think this is what The Binding Vine is really about : why is the mother afraid to speak? The disgrace is not the girl's, the disgrace is the criminal's. But that is not how it is - because she thinks that it will hurt her family. It's really the dilemma which Urmi, the narrator, faces because, if she makes it public, it's possible the family is going to be affected, and if she does not, you know it's like saying the woman is the one who is in disgrace, who has done wrong. and I find a lot of activists in India also face this problem, it's a very true problem."

Kalpana's mother insists on "silence" because she thinks that "speaking" about her daughter's rape case will "blacken my daughter's name." She is afraid that she "[wi]ll never be able to hold up my head again" and she is also afraid that this will defame the other daughters. She says: "Who'll marry the girls, we're decent people ... I have another daughter, what will become of her?" (58-9). Deshpande makes a bold and a modern statement when Urmi tries to convince her that it was not Kalpana who did anything wrong, that she did not invite trouble upon herself by

Not surprisingly, therefore, Deshpande's women bear the marks of the historical transformation wrought by empire. Deshpande's earlier women have already questioned the roles imposed upon them. In *The Intrusion and Other Stories*, they start fighting their marginalization. Women's identities are understood as constituted prior to their placement in a variety of social institutions, such as the family, rather than meaningful identities being produced through institutional relations. Gender is thus taken as the origin of oppression, rather than oppression producing particular forms of gender.

In *The Intrusion and Other Stories*, Deshpande gives voice to the real and plausible middle-class, average women, who are conscious of their frustrations and crises. Having the speaking voice, they protest; though the voice of protest varies from one to the other. Sometimes it is aggressive and sometimes it is weak. Yet it always exists. Adele King remarks that "The work of Shashi Deshpande lends itself particularly well to feminist themes. Her characters are exemplary feminist heroes, but women struggling to find their own voice" (quoted in Tambe 127).

In the following short stories – *It was Dark* and *The Intrusion* – although women are victims of male domination, violence and familial system, they are not defined in terms of object status because Deshpande is naming and challenging their objectification. Deshpande's perspective as an "Authentic Insider" allows her to explore sensitively women's issues without succumbing to "colonist discourse" in her representation of the suffering Indian women. Although she criticizes the context of suffering, what she offers is an accurate representation of her culture rather than misrepresentation offered by outsiders.

In both "*It was Dark*," and "*The Intrusion*" Deshpande breaks the silence lurking behind rape; outside and within the household. The mother in "*It Was Dark*," defies the outworn traditions surrounding rape, which is so deeply ingrained in Deshpande's previous novel, *The Binding Vine*. The general attitude of people in the novel is: "Okay, [Kalpana] was raped. But publicizing it isn't going to do anyone good. It's going to

> outside the walls of homes that once kept a woman protected, also isolated. Some of the women who speak here have stepped out. Others who have not, are beginning to be aware, eager to find expression. But let them speak for themselves. (109)

Her short story *The Intrusion*, can be considered the discovery / recovery of a voice which speaks to Indian women. With this story, she breaks "barrier[s]" and "inhibitions" that hindered her in the past and now she is no longer afraid to call herself a writer. "This consciousness of one own voice is a very important development for a writer," she admits. After *The Intrusion*, "it was my voice that I began to speak in," (Deshpande, "Of Concerns, Of Anxieties" 107) Deshpande asserts. She attempts to articulate women's identity and reclaim their past in the face of that past's inevitable otherness.

Tradition, transition and modernity are the stages through which women in Deshpande's stories go through. Deshpande has progressed to a conflicted, yet liberating, naming of women's experience. The women of the generation immediately preceding Deshpande's heroines have been defined by their domestic roles as to be written out of the colonial construction of the indigene. They suffered and silently screamed. Both negation and silence have been their lot. They were denied the rights of existence as individuals except as daughters, sisters, wives or mothers. For them, colonization, paradoxically, has given them access to speaking rights through the value placed on English and the possibilities for female education. Colonialism has at least inscribed women as marginal speaking subjects, as opposed to a native culture in which negation and silence have been their lot. As Deshpande admitted: "I was always Mrs. Deshpande, Raghunandan's mother, Vikram's mother... That anger ultimately translates into feminism." (Aditi De). Deshpande tries to claim an identity distinct from her identification as the daughter, wife, mother of particular others. She is gender-conscious, not gender-bound. As she said: "No more feeling that my gender made me or my work inferior"("Of Concerns,Of Anxieties" 108).

grow up to believe that the interests of the family are primary and take precedence over their individual interests. Women internalized these paternal (and maternal) cultural models of womanhood in the form of Hindu mythology. Spivak asserts in her essay "Can the Subaltern Speak?" that the subaltern woman remains mute because she herself "cannot know or speak the text of female exploitation" (288). The question now is why women were so content in their oppression. One answer is suggested by the Indian feminist Uma Narayan:

> Girls (of my grandmother's background) were married off barely past puberty, trained for nothing beyond household tasks and the rearing of children, and passed from economic dependency on their fathers to economic dependency on their husbands to economic dependency on their sons in old age. Their criticisms of their lot were articulated, if at all, in terms that precluded a desire for any radical change. They saw themselves as personally unfortunate, but they did not locate the causes of their misery in larger social arrangements.
> ("The project of feminist epistemology" 267-68)

Narayan's words suggest that the subaltern woman's muteness results from her inability to find a language capable of articulating her suffering, needs and hopes since she has been historically denied the expressive freedom. The present texts of exploitation do not provide such a language because they position her as mute by claiming to speak for her. So, the subaltern woman must reclaim her own experience through having a voice or creating her own language. Thus, voice can become a metaphor for textual authority. In this case, Deshpande represents a unique voice capable of speaking to and with Indian women.

Deshpande understands how women are marginalized by discourses about them because both colonial and indigenous patriarchy collaborated to keep them in their place. As Anees Jung said:

> Not long ago a woman who spoke about herself was considered a loose woman. To voice a pain, to divulge a secret, was considered sacrilege, a breach of family trust. Today, voices are raised without fear, and are heard

This allows her to protest against the serious negative outcomes which result from the devaluation of females within cultures defined by caste, gender ideologies and colonization. In her writing, she expresses how women were silenced and how it was difficult to get their voice heard in a male-dominated culture. "Dissatisfaction was undoubtedly there in me," Deshpande admits in her talk: "The Indian woman - Stereotypes, Images and Realities." She always wondered: What is it that women fear? Is it loss of respectability? of social acceptance? ridicule? or rejection by family and friends, and loved ones? Is it the cultural shame of articulating what they consider as "private matters"? Whatever the reason for women's silence, Deshpande tries as she said: "to break that long silence of women in India." (quoted by Shyamala Narayan 241). Voice for her has become a metaphor for authority and it relates to authenticity, identity, self-expression and resistance.

Voice, which was silenced by oppression, becomes for her a token of essential womanhood. She conceives her stories in terms of actual communication with her readers and naturalizes writing into metaphorical speech. She does not stop at the portrayal of the oppressive women nor does she document women's resistance to patriarchal society but she focuses on the readjustments which her female protagonists make, and their choices, after coming face to face with their realities. Shashi Deshpande tries to redeem them from their linguistic exile. She sees her women as individuals and not types. She wants them not to accept the age-old subjugation and victimization. She is bold and frank in presenting life as it is lived because she realizes both the diversity of women and the diversity within each woman.

Deshpande sees that the muting of women writers' voices has resulted in deafening readers' perception. For centuries, women were supposed to listen and not speak. The "representations" of women solely as "victims," be they victims of men, of patriarchy or of religion have several important implications as women have often been constructed as victims who happily accept their subordinate role. From a historical perspective the link between the masculine gender, power, and the right to speak is indeed a solid one. The vast majority of Indian women

urban poverty, religious fanaticism and overpopulation of particular Asian, African, Middle Eastern, and Latin American Countries (5-6). Such acts of "representations" have dangerous consequences for those represented, not only because of the images they circulate about them but also because of the part they play in preserving the status quo and replicating some common and problematic Western understandings of Third-World contexts and communities. In "Under Western Eyes", Mohanty then analyzes the western feminist "colonization" of "the material and historical heterogeneities of the lives of women in the third world," a 'colonization' that constructs these feminists as Other, "a composite, singular 'third-world woman' – an image which appears arbitrarily constructed but nevertheless carries with it the authorizing signature of western humanist discourse" (53).

In order to reclaim and write against the representation of third world women as the "Other," Trinh T. Minh-ha points out in *Woman, Native, Other* that "writing as a social function – as differentiated from the ideal of "art for art's sake" – is the aim that Third World writers, in defining their roles, highly esteem and claim" (10). According to them, Third World writers and intellectuals should write against the stereotypes of Western imperialism and patriarchy. That's why Minh-ha sees herself and other postcolonial scholars as the "neighborhood scribe" (ibid) the one who speaks to the third world women. In part, Shashi Deshpande writes back against the Western domination, as Min-ha suggests, by exposing the patriarchy and imperialism and breaking the long silence of the Indian women. As she said in "Writing from the Margin,"

> Most of my writing comes out of my own intense and long suppressed feelings about what it is to be a woman in our society, it comes out of the experience of the difficulty of playing roles enjoined on me by society, it comes out of the knowledge that I am something more and something different from the sum total of these roles. Writing comes out of my consciousness of the conflict between my idea of myself as a human being and the idea that society has of me as a woman. (9)

role "permits more sustained attention to Third-World contexts and cultures (Narayan, Dislocating Cultures 142). The growing ethnic-feminist consciousness has made it increasingly difficult for her to turn a blind eye to the specification of the writer as a historical subject. She seeks to interrogate and unsettle the negative ways in which Indian women are represented in colonial/neo-colonial narratives. Indian women have been "represented" by and large as submissive victims and/or sexualized objects who lead "an essentially truncated life based on their feminine gender (read: sexually constrained) and their being "third world" (read: ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized, etc.) (Mohanty, "Under Western Eyes" 56). Indeed much of what has been written about mainstream feminism has to do with "representation." In other words, western feminist discourse, by assuming the third world women as a coherent, homogenized structure reduces them to object/other. By excluding third world women, continuing to speak on their behalf and invalidating their experiences, white women are subjecting them to the same kind of chauvinism they decried in patriarchal structures. Ignoring the plight of third-world women is racist and ethnocentric. That's why Deshpande has sought to remove the lives of Indian women from the critical scrutiny of outsider feminists because the structure and context of their interventions has the consequence of positioning the subjects of their discourse as less than equal.

Deshpande refuses perpetuating the "representation" of Indian women as undifferentiated, backwards and inferior objects. This, from her point of view, may mute the voices of Indian women and suggest that they are incapable of speaking for themselves. In her writings, she highlights, women's subjectivity, and thus promotes their interests. She also sees women as heterogeneous and diverse. In so doing, she becomes so close to Chandra T. Mohanty and Trinh T. Minh-ha, who emphasized the importance of recognizing the ethnographic diversities of different women's realities as intersections of race, class, power and sexuality continue to create problems for the categorizing of gender. Mohanty challenges the construction of "third world" or "postcolonial" women, who are always located in terms of underdevelopment, oppressive traditions, high illiteracy, rural and

models. I had no role models. My path was totally unliterary, in one sense, because I was not a student of literature, so writing was never a literary exercise, it was just a means of self-expression" (Menon 248). By foregrounding her position within the category of Indian women, Deshpande ensures that the meaning of what she says is not separated from the conditions which produced it.

The second claim that Alcoff identifies is that power relations make it dangerous for a privileged person to speak for the less privileged because that often reinforces the oppression of the latter since the privileged person is more likely to be listened to. And when a privileged person speaks for the less privileged, she is assuming either that the other cannot do so or she can confer legitimacy on their position. And such acts do "nothing to disrupt the discursive hierarchies that operate in public spaces" (7). To return to Shashi Deshpande, we will find that she is very close to her people and to India. As she said: "there was this close intimacy, everyone knew everyone and there was a feeling of connectedness to one's surroundings as well as the people."[iii] She locates herself in relation to the other she seeks to portray. She writes mainly about "everyday India. A society in which we breathe, a culture to which we belong." As she said in her article "An open letter to some fellow-writers": "It is the here-and-now, the what-was of this country that fertilises our imagination." Her major concerns emerge from, as she said: "our own environment, from our immediate world, holding up mirrors to our own lives." She does neither simplify nor exoticise India but presents India as it is to her readers. Deshpande said, "They (my novels) are just about Indian people and the complexities of our lives" (Menon 249). She does not depict India and Indians as "exotic" to pander to Western audience. Growing up in the periphery of India, Dharwar, makes her sound authentic. So, as Malashri Lal says: "she has never felt any disjunction between her social self and her literary self, of the kind that critics have noted in other Indian women writers writing in English" (4).

Shashi Deshpande can thus be seen as a new voice of authority in Indian discourse that can "represent" the Indian woman and speak to and with her but never speak for or about her. As an "Authentic Insider," she is "licensed to be critical" as her

Minh-ha and those addressed by Deshpande as both share issues pertaining to women's presentations, roles and sexuality. At a third level, I will explain how she manages to break women's silences by speaking about taboo topics that women previously never dare to speak about.

It is of great interest examining Deshpande's "representation of"/"speaking to and with" Indian women in relation to Linda Alcoff's article "The Problem of Speaking for Others." In this article, Alcoff identifies two widely accepted claims related to speaking for others. The first one concerns the relationship between location and speech; that the position from which one speaks affects the meaning of his or her speech. Therefore, where one speaks from "has an epistemically significant impact on that speaker's claims and can serve either to authorize or disauthorize one's speech" (7). This is perhaps the reason why most critics tend to leave their identities and locations visible. One example is Chandra Mohanty in her introduction to a volume of essays by Third World women, where she writes: "I [also] write from my own particular political, historical, and intellectual location as a third world feminist trained in the U.S., interested in questions of culture, knowledge production, and activism in an international context" (3). That is also what Shashi Deshpande did when she said that she is 'homegrown', a writer so rooted in her reality and her social and cultural milieu as to feel "alienated" from what she refers to as the Westernized literary landscape of English writing in India. "I am different from other Indians who write in English," she said in an interview with translator and editor Lakshmi Holmström. "My background is very firmly here. I was never educated abroad .... My English is as we use it. I don't make it easier for anyone, really" (26). She also said that she is different from all those writers writing in English like R. K. Narayan, Raja Rao, Nayantara Sahgal, Kamala Markandeya who she felt were totally alien to her feelings as an Indian writer. Explaining what she meant by "alienated," she went on to say that their world was "not my world," that what they created was seen from a certain "angle" that didn't allow a sense of intimacy neither with the place nor with the people. "Now when I think of it I realize that [this writing] was intended for a Western readers, so when I started writing I certainly wasn't using them as my role

Indian women, is entitled to address her people. She feels connected to the women of India, one of them; she is "immersed" rather than "detached," taking account of "the practices, the perceptions, even the emotions of [her] culture. (Nussbaum and Sen 308).

Deshpande is different from other Indo-Anglican women novelists like Ruth Prawer Jhabvala, Kamala Markandaya, Anita Desai and Bharati Mukherjee who have certain "de-Indianisation [in] their attitudes" (Tambe 117). She is different in the sense of being an "insider" rather than an "outsider". She was brought up and educated in India. Her cultural authenticity and "Indianness" are not at issue while charges of "inauthenticity" were leveled at the others for different reasons. Ruth Prawer Jhabvala, for example, was born in Cologne, Germany. Her father was of Polish-Jewish origin and her mother was German-Jewish. Married to an Indian, she had to live with him in India with which she was increasingly disenchanted. Jhabvala has thus used her experiences as a "displaced European" living in India as a base for much of her fiction. Kamala Markandaya, who was born in India but lived in England for a while, dealt mainly with East/West encounter. Anita Desai was born to a German mother and a Bengali father. She once wrote: "I see India through my mother's eyes, as an outsider, but my feelings for India are my father's, of someone born here" (Griffiths 128). Bharati Mukherjee focuses on the mixing of the East and West and treats Indian women from an "external" perspective "as though [she] were looking in on India from the outside ... with an eye to the Western reader" (Dharker 112-3). Being outsiders, they suffer the disadvantages of unfamiliarity with the Indian cultural meanings and their first-person experience is not authoritative. They are not, therefore, entitled to intervene discursively in the culture they are representing.

This paper operates at several but interconnected levels. At one level, I want to discuss why Shashi Deshpande is entitled to "represent" and "speak to and with" Indian women as she is described as an "authentic insider" to use Uma Narayan's term (Dislocating Cultures 142). At a second level, I would argue that there is considerate resemblance between the issues addressed by Third-World feminists like Chandra T. Mohanty and Trinh T.

Breaking the silence:

Voices behind the Silence in Deshpande's *The Intrusion and Other Stories*

Dr. Ghada Mamdouh Abdel Hafeez

Concerned with resisting the historical silence of Indian women, Shashi Deshpande, a contemporary Indian writer, has been especially sensitive to issues of the authenticity of the female voice. She attempts to explicate the ways in which the concerns of Indian women are rooted in and responsive to the problems they face. In response to issues especially confronting Indian women and acknowledgement of the mistreatment women face within their social contexts, Deshpande came to feminism. She confirms:

> I read a great deal – Simon de Beauvoir, Germaine Greer, Betty Friedan, Kate Millet, Virginia Woolf – whose *A Room of Ones Own*, along with Simone de Beauvoir's *The Second Sex* have been the greatest influence on me. But it was not these books that made me a feminist; they were only confirmatory. My idea of feminism came to me out of my own life, my own experience and thinking.
> ("Of Concerns, Of Anxieties" 108)

Deshpande, vocal and articulate, conceptualizes a language capable of articulating women's injuries, needs and aspirations. She does not obscure the distinctive nature of women's oppression. Thus, she produces texts and gives voice to the voiceless. In doing so, Deshpande does nothing to disrupt the hegemonic hierarchies, but rather struggles for self-definition against the evils of sexism, classicism and racism and acts as a legitimate presence that facilitates discourse on taboo topics like rape, abortion, and betrayal.

Speaking on behalf of others is fraught with problems like who is entitled to speak for a group and whence derives her/his authority. Before confronting any other qualifying prerequisite to speak, a speaker must satisfy the criteria of bearing the marker of identity that one is speaking about. Yet, as we shall see, Deshpande, due to her historical and social ties with India and

ملخص



الترجمة والترجمة الفورية الإنسان أم الكمبيوتر

د. شهيرة بدوى *

يتناول هذا البحث دور كل من المترجم، والمترجم الفورى ومدى إمكانية الكمبيوتر فى أن يحل محل الإنسان فى الترجمة كما يتناول خصائص وظيفة كل منهما، من حيث بيان القدرات النوعية للإنسان المترجم، مقارنة بما يمكن أن تقوم به الآلة أو الكمبيوتر.

ويوضح البحث أن الترجمة علم يدرس ويخضع من يدرسه إلى اختبارات عدة ودقيقة، ونادرا ما يوجد من يستطيع القيام بالمهمتين: الترجمة ، والترجمة الفورية على الرغم من أن هناك جوانب مشتركة بين المترجم، والمترجم الفورى مثل «فهم الأصل المراد ترجمته».

والواقع أن «فهم الأصل» يمثل أهمية أساسية، لأن المعنى ليس فى الكلمات فقط، حيث إن كل كلمة لها عدة معان، وهذا موجود أيضا فى الترجمة المتخصصة، ولكن الثقافة التى تنبعث منها الكلمة هى المرجع الذى يوضح الفهم. ولذلك ينبغى على المترجم سواء أكان مترجما تحريريًا أم شفهيا أن يتحلى بثقافة واسعة، وعلى الأخص تلك الثقافة الخاصة باللغات التى يجيدها.

وفى إطار عقد «مقارنة بين عمل المترجم التحريرى، ودقائق عمل المترجم الفورى» ـ يتساءل البحث عن مستقبل ما يسمى بصناعة اللغة ومدى إمكانية استخدام الآلة فى الترجمة. ويجيب البحث بأن ذلك ممكن، ولكن فى حدود معينة. وفى النهاية يتوصل البحث إلى نتيجة هى أن قدرات الإنسان تجعله دائما سيد الموقف.

(*) مدرس بقسم اللغة الفرنسية وآدابها والترجمة الفورية ـ كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر.

KARABETIAN,Etienne ,*Histoire des stylistiques* ,Armand Colin, 2000.

KRIEG, Alice, Compte rendu paru dans le mensuel *Sciences Humaines,* n° 72, mai 1997

LAPLACE,Colette,*Théorie Du Langage et Théorie de la Traduction,* Paris,Collection "Traductologie"n.8,DidierErudition,1994.

LEDERER,M.,*La Traduction Aujourd'hui.*, Hachette.,Paris,1994

MALRAUX.,André,*Les chênes qu'on abat*,Gallimard.,1971.

MESCHONNIC,Henri,*Poétique du traduire* ,Verdier,1999.

MARTINET, *Éléments de linguistique générale,A.Colin.,1970*

PERGNIER,M.,*Les Fondements sociolinguistiques de la traduction,* Diffusion Librairie Champion ,Paris,1980.

SLAMA-CAZACU, T., *Langage et contexte,Mouton&Co.,*The hague.,*1961*

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale, Payot., Paris.,1974*

SÉLESKOVITCH, Danica, *Vision du monde et traduction,* « Études de linguistique appliquée » Didier Erudition,Paris,1984

Langage, langues et mémoire, « Lettres modernes », Minard, 1975.

BIBLIOGRAPHIE

AURIEUX,Sylvain,*La Philosophie Du Langage* ,P.U.F.,1996

COURTES,J.,*Sémantique de l'énoncé*,Hachette,Paris,1989.

CRESSOT,M.,*Le Style et ses techniques* .,P.U.F.,Paris.,1971.

DURIEUX,Christine,*Apprendre à* traduire ,La maison du Dictionnaire ,Paris 1995.

ETKIND,Efim.,*La Stylistique comparée ,base de l'art de traduire* .in Babel, vol. 8,n.1,1967.

GEMAR,Jean Claude,*Traduire ou l'art d'interpréter*, Canada, Presse de l'Université de Québec,1995.

GRAF,Marion,*l'écrivain et son traducteur* ,Zoé,Paris,1998

GRELLET,Françoise.,*Apprendre à traduire* ,Typologie d'exercises de traduction,Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1991.

GROSS, Gaston, *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions,* Gap, Ophrys, coll. L'Essentiel français, 1996

GUIRAUD,Pierre.,*Les Locutions françaises*.,Coll.Que sais-je ?P.U.F.,Paris,1980.

JAKOBSON, Roman, *On linguistic aspects of translation,* .A. Colin ,1980

Laquelle excuse˙ est tout à fait à conseiller dans l'ambiance décontractée des « pauses-cafés » au cours desquelles l'interprète va à la rencontre de l'orateur ou de l'un de ses auditeurs pour lui dire : « Tout à l'heure, j'ai parlé de « fenêtre », mais, à vous entendre parler par la suite, j'ai compris qu'il aurait fallu employer le mot que vous avez utilisé, « créneau ».

Or, ce n'est pas pour demain que l'ordinateur, même le plus « intelligent », aura cette délicatesse et cette intégrité intellectuelle, ce désir de perfection dans le travail qui caractérise la plupart des vrais professiornels.

A tout prendre, ces derniers ne se refusent pas à *consulter* les logiciels de traduction. Devant les multiples écueils auxquels se heurte la traduction automatique, les chercheurs, eux aussi, se sont tournés vers une forme plus « douce » qui serait la Traduction Assistée par Ordinateur. A l'homme de choisir dans un logiciel, pour une entrée donnée, entre les trois ou quatre traductions proposées celle qui convient au cas précis auquel il est confronté. Car les problèmes que pose la traduction ne peuvent être résolus qu'à travers une compréhension du texte et une connaissance du monde dont la machine semble jusqu'à ce jour incapable. Le sera-t-elle un jour ? En tout état de cause, nous estimons que l'homme, qu'il soit traducteur ou interprète, a certainement encore de beaux jours devant lui.

des significations de chaque élément (pomme de terre n'est pas une « pomme », telle la golden, qui est « de terre »).[1]

Toutefois, le Laboratoire de Linguistique Informatique que dirige Gaston Gross n'a toujours pas réussi à trouver une réponse satisfaisante aux problèmes soulevés par les figements du fait de leurs propriétés morphosyntaxiques et sémantiques .

Jusqu'à présent, les utilisateurs de la traduction automatique reçoivent sur leurs écrans sinon un charabia désolant, du moins une traduction approximative qui n'a rien du travail de qualité d'un traducteur qui, au lieu de recourir à une quelconque « intelligence artificielle » compte sur ses seules méninges, sur une démarche méthodique qui prend en considération, le plus « naturellement » du monde, des paramètres jusque là insoupçonnés par la machine. Certes, il n'est pas infaillible et corrige sans relâche son texte.. L'interprète, lui, le mot une fois laché, ne peut plus l'amender, mais il se rattrape dans les phrases suivantes en répétant à dessein le vocable qui corrige le mot qu'il juge impropre ou manquant de précision. Car, s'il s'excuse sur le champ pour un lapsus, il serait mal venu, et même déstabilisant pour son auditoire, s'il s'avisait de dire :

« Excusez-moi, tout à l'heure (c'est-à-dire il y a déjà quleques bonnes minutes), c'est « créneau » qu'il aurait fallu dire et pas « fenêtre » !

(1) Compte rendu paru dans le mensuel *Sciences Humaines*, n° 72, mai 1997, p. 56

honorablement, pour certains avec élégance. C'est ce que Gaston Gross appelle des *figements*,[1] très nombreux en français, en anglais et en arabe. Ils sont pratiquement intraduisibles par un logiciel de traduction automatique

L'exemple qu'en donne Alice Krieg est particulièrement éclairant et vaut la peine d'être reproduit dans son intégralité :

« Qu'y a-t-il de commun entre « pomme de terre » et « séparer le bon grain de l'ivraie » ? A première vue peu de choses. On trouvera d'ailleurs le premier dans tous les dictionnaires de langue (il y a par exemple une entrée « pomme de terre » dans *Le Petit Robert*), mais on ne le trouvera pas dans les dictionnaires de locutions. On trouvera au contraire le second dans les dictionnaires de locutions, mais on ne le trouvera pas toujours dans les dictionnaires de langue (pour peu

qu'il s'agisse d'un petit dictionnaire de poche). Les séquences « pomme de terre » et « séparer le bon grain de l'ivraie » ont pourtant un point commun : ce sont des séquences figées, c'est-à-dire des séquen ces qui ont pour caractéristiques principales d'être relativement bloquées dans leur forme (on dira difficilemenet « séparer le bon grain des mauvaises herbes », et encore plus difficilement « une pomme vraiment de terre »), et d'avoir une signification globale qui ne se déduit pas de la somme

(1) *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions,* Gap, Ophrys, coll. L'Essentiel français, 1996.

tactiles, nous les exprimerons probablement par leur signification en nous exclamant : « Il fait beau aujourd'hui ! » C'est que, pour en revenir à notre thème, chez l'homme, la performance verbale impliquée dans l'acte de traduction/interprétation est à base de compréhension, et étroitement lié aussi à une expérience sensorielle et émotionnelle, lesquels éléments sont considérés comme non modélisables quant il s'agit de la machine.

Admettons que l'ordinateur puisse s'acquitter – dans certaines conditions idéales uniquement – de la triple procédure que le traducteur ou l'interprète expérimentés exécutent avec aisance [voire, dans le cas du second « en simultanée » !] à savoir choix léxical, détermination de la structure syntaxique, ajustements morphologiques, offrez-lui, pour être méchant, deux bonnes anacoluthes à traduire :

1) En allant à l'école, la sacoche d'Adam se perdit.
2) Avant de passer le portail de l'université, le dossier tomba des mains de Samira

Vous risquez de vous retrouver avec, sur les bras, une sacoche fantôme qui prend la décision de se rendre à l'école alors que son propriétaire s'est perdu, et un dossier non moins capable de prendre les devants en précédant Samira à la faculté.

Mais le plus grand obstacle pour la traduction automatique reste les expressions toutes faites, mots composés, locutions, idiotismes dont nous avons donné quelques exemples plus haut en soulignant la capacité de l'interprète et du traducteur à s'en sortir

problème puisqu'aussi bien le verbe « manger » s'emploie également dans des expressions où la traduction littérale serait incompréhensible, voire risible, comme « manger le morceau », « manger son pain blanc », « manger de l'essence », etc.

Une fois acceptée la thèse saussurienne qui stipule que la langue est un système, nous sommes en droit de nous demander dans quelle mesure l'ordinateur peut être programmé pour en intégrer toutes les subtilités. Devant les performances souvent décevantes des logiciels de traduction automatique, nous sommes tentés de reprendre, pour comparer la traduction/interprétation de l'homme à celles de la machine l'image que Danica Seleskovitch employait pour distinguer le sens d'un mot de sa signification dans un contexte :

« Le langage est chimie pour le sens et physique pour les formes. Il est chimie, car il se crée, à partir d'un nombre restreint d'éléments linguistiques, un nombre infini de combinaisons à significations nouvelles ; ce-pendant les éléments qui entrent en combinaison pour donner une significaton nouvelle ne perdent pas leur identité formelle comme c'est le cas des éléments chimiques, et la forme du langage est donc, pour l'essentiel, physique. »[1]

C'est cette chimie-là que l'ordinateur est pour le moment incapable d'assimiler. Nous regardons un ciel sans nuage et sentons une brise légère caresser le voilage de la fenêtre. Mais, si nous voulons donner une forme à ces sensations visuelles et

(1) op.cit. p. 49

ce que le robot sans sourciller qualifiera de « changement dramatique ». Donnons cette phrase à un traducteur et il écrira qu'un traitement « énergique » a pour pour conséquence un « changement très avantageux » dans l'état du patient. Il reconnaîtra « the cardiac murmur » pour ce qu'il est, un « souffle cardiaque » et non un « murmure » et les « cultural results » comme étant des « résultats des cultures », n'ayant rien de « culturels ».

Quelle masse de connaissances doit-on stocker dans la mémoire d'un logiciel pour que, non seulement il puisse décoder les innombrables sigles, mais fasse son choix, devant par exemple le sigle anglais « SR » et décider s'il s'agit de « sedimentation rate » [vitesse de sédimentation], de « sinus rythm » [rythme sinusal], de « slow-release » [à libération lente] ou « stimulus-response » [stimulus-réponse] ?

Pour ce qui est du problème de la polysémie, l'ordinateur est encore insensible à des différences sur lesquelles le traducteur le moins expérimenté ne se poserait même pas de question. Et cela donne des absurdités du genre de cet exemple souvent cité par les détracteurs de la traduction automatique, des cas tels celui de *Julie mange un avocat* qui aurait donné en anglais avec le plus grand sérieux *Julie eats a lawyer* [un homme de loi]. Pour que la machine reconnaisse « avocat » comme étant un fruit, il aurait fallu que le programme ait à l'avance dissipé l'ambiguité entre un juriste et un produit comestible et spécifié que seul ce dernier est compatible avec le verbe manger. Mais là ne s'arrête pas le

au plus près, l'orateur, de distinguer les expresions de son visage, bref tout le langage gestuel qui accompagne ses paroles. N'oublions pas, comme nous le rappelle Danica Seleskovitch, que toute expression est subjective :

« Ce caractère subjectif de l'expression est normal et même inéluctable.

[...] A l'inverse, il est tout aussi normal que toute appréhension d'un

sens soit subjective et qu'il faille du talent, voire du métier, pour faire coïncider la compréhension que l'on retire des paroles entendues avec le

sens voulu par celui qui a parlé [...] [ce qui nécessite] une analyse cons-ciente dont les mécanismes doivent s'acquérir.

Ces mécanismes que nous pouvons développer chez nos apprenants suffisamment doués et motivés sont loin d'être accessibles à la machine.

La traduction réflexe est souvent fausse, or l'ordinateur, imperturbable *n'hésite pas*, au risque de donner des abérrations si dans le texte source se glissent des métaphores, des métonymies ou des anaphores. Mieux, si des sigles à usages multiples viennent truffer le discours. Dans la traduction technique [censée être la plus accessible par ordinateur] prenons quelques exemples du domaine médical : qu'est-ce qui empêchera la machine de de dire qu'un « agressive treatment » est un « traitement agressif », ce qui serait pour le moins inquiétant pour le malade et ses proches ?! D'autant qu'il peut aboutir à un « dramatic change »,

potentiel auquel on peut s'attendre de la machine. Un logiciel informatique serait-il à même de surmonter la difficulté d'allier une langue à la pensée humaine ? Car c'est ce que nous avons essayé de démontrer lorsqu'il s'agit de professionnels en situation de travail.

Devrons-nous compter dans l'avenir sur le potentiel de ce que l'on appelle les « industries de la langue » ?, les systèmes de « communication intelligente », « l'ingénierie des langues » ? ou la « problématique hypertextuelle » ? L'un d'eux, réduisant par un sigle la suite obscure des mots de son titre, s'offre joliment comme étant CARAMEL : Compréhension Automatique de Récits, Apprentissage et Modélisation es Echanges Langagiers. Les arbres des mots pourraient ici cacher la forêt du sens ! Pour garantir l'ergonomie des interpétations construites par la machine, c'est-à dire leur conformité aux attentes des utilisateurs, le fonctionnement du systéme appliqué doit être semblable à celui de la cognition humaine. Autrement dit, l'ordinater a besion de facultés lui permettant de dialoguer efficacement dans des cas de communication réelle, loin des conditions d'expérimentation très contrôlées des laboratoires pilotes de recherche. Quand un message, interprété le sera-t-il en fonction non seulement d'un savoir antérieur stocké – lequel soit dit en passant devra comprendre un ensenble impréssionnant de connaissances, de mémoire – mais surtout en fonction des circonstances extra-linguistiques de son contexte ? Il est à noter que tous les interprètes sans exception refusent de travailler devant un moniteur de circuit fermé de télévision car ils ont besoin de voir,

de parole accordée à l'interprète, étant bien entendu qu'elle ne devrait pas porter atteinte à une parfaite adéquation au sens. Cette liberté accordée à l'oralité, qui rompt la monotonie et donne vie à sa performance, ne doit pas faire oublier qu'au contraire du traducteur, il travaille sans filet de sécurité, qu'il est à la merci d'un trou de mémoire, accident masqué pour son auditoire par son recours immédiat aux périphrases et à toutes les innocentes ficelles du métier qui distinguent un apprenti-interprète de celui qui a roulé sa bosse dans plus d'une réunion. Sans oublier que l'interprète de consécutive travaille en présence et de l'orateur et de son public, qu'il se sent, à tort ou à raison, tout le temps sous leur contrôle et soumis à leurs critiques si le premier estime n'avoir pas été suffisamment traduit, si le second déclare n'avoir pas bien compris. Aucun réviseur ne pourra venir à son secours en cas de problème de ce genre.

Il serait superflu ici de noter que la mémoire est un atout crucial pour l'interprète qui doit aussi faire son possible pour la développer. Cette faculté n'étant pas une condition sine qua non pour qui veut faire de la traduction.

Si nous avons insisté sur ces particularités du travail du traducteur et de l'interprète, sur les difficultés de deux métiers gratifiants mais exigeants, c'est que nous avons surtout voulu souligner ce qu'ils impliquent comme effort intellectuel qui ne se limite pas à la transposition mécanique d'un mot ou d'une expression du texte/discours source par leurs équivalents dans la langue d'arrivée. C'est que nous voulions aussi les comparer au

nécessairement les tournures de l'orateur. A part bien entendu s'il s'agit de mots techniques avec lesquels il se sera familiarisé peu de temps avant le début de la réunion s'il s'agit d'un interprète, qu'il cherchera à connaître par tous les moyens si c'est un traducteur. Ces termes techniques, ainsi que les noms propres, les chiffres et les dates sont décodés et retransmis dans la langue d'arrivée sans passer par le filtre de la pensée. Car ils sont objets de mémoire. Ce qui explique que nous insistions auprès de nos apprenants pour que ce soit ces vocables qui fassent en premier lieu l'objet de prise de notes en interprétation consécutive.D'abord, ne faisant pas l'objet d'une pensée, ils risquent fort d'être vite oubliés, surtout dans le cas d'une énumération. En plus, inscrits sur le calepin de l'interprète ils servent à fixer pour lui des points de repère pour son propre rendu du texte écouté dans une langue différente. Autour de ces jalons s'articuleront ses phrases, fruit du fait qu'il a *compris* dans quel contexte ils ont été employés. Ce qui ne veut pas dire qu'il doive multiplier les notes. Moins il aura de signes sur sa feuille de papier, plus il y aura de sens, même si pour le profane cela semble un paradoxe. Car la trop grande attention accordée aux mots joue au détriment du sens. En écoutant, sa réflexion sur le sens du discours est non verbale, c'est une activité cérébrale beaucoup plus associative que perceptive.

Notons également qu'un message délivré oralement et différent d'un texte écrit. Ce qui change aussi la donne pour l'interprète par rapport au traducteur, les critères n'étant plus les mêmes. Il y a de toute évidence une spontanéité linguistique, une certaine liberté

La seule option viable pour l'interprète en consécutive est de se livrer à l'analyse logique du discours qu'il entend et de prendre ses notes en mettant l'accent sur les propositions pricncipales, les subordonnées pouvant faire l'objet de symboles codés [chaque interprète a les siens, développés au fil de la pratique de la profession]. Il arrive d'ailleurs qu'un mot qu'il a noté, parce qu'il l'a entendu et compris, n'apparaisse pas dans sa propre expression du message traduit : il a simplement servi de tremplin pour le développement d'une idée qu'il rend fidèlement, mais *à sa manière*, dans ses propres mots. L'interprète ne répète jamais les mots de l'orateur, il s'ingénie à reproduire ses idées, à transposer non les éléments d'un lexique employé par celui qui parle, mais à donner une forme aux idées qu'il exprime dans le génie d'une autre langue, en se concentrant sur les idées principales à formuler d'une manière simple et directe. En consécutive surtout, l'acte d'écoute [constamment soutendu par l'analyse] rejette systématiquement les mots pour retenir un sens, l'acte de compréhension implicite précédant l'acte d'interprétation explicite dans un enchaînement rapide que nous pouvons exprimer ainsi :

parole → pensée → parole

Ce qui explique que la plupart des interprètes refusent, dans ce mode d'interprétation, de traduire phrase par phrase, car ils ne sauraient s'astreindre à traduire mot pour mot.

Une fois le message compris, il *l'interprète* dans le pur sens du mot, c'est-à-dire qu'il en traduit l'idée, avec toutes les nuances qu'il a retenues, sans pour cela être tenu à employer les mots ou

plus dans une construction élégante et avec une élocution agréable. Ainsi, l'acte d'interprétation, comme l'exprime si bien Danica Seleskovitch

« est le fait de la convergence de deux opérations mentales : celle du lo- cuteur et celle de l'auditeur [...] [le] sens s'établit grâce aux mécanismes mentaux de ceux qui perçoivent les paroles, tout autant que par le jeu des écanismes mentaux de ceux qui les émettent. »[1]

Là où l'interprète répète machinalement ce qu'il entend, c'est lorsqu'il s'agit de chiffres, de dates, de noms propres, qu'il note d'ailleurs soigneusement sur son calepin s'il fait de la consécutive, et griffonne même devant lui s'il est en cabine pour ne pas se tromper de décimales, etc.

Dans le cas d'un interpète qui traduit en consécutive et doit donc prendre des notes, il est hors de question qu'il écrive tout ce qu'il entend. Le cas échéant il se condamne, lorsque ce sera à lui de prendre la parole, à avoir sous les yeux un texte informe fait de *mots* alors qu'il lui est demandé de transmettre un *sens*. Il serait capable de prendre le discours en sténographie qu'il manquerait encore à son interprétation la cohérence du message bien assimilé par le processus que nous avons décrit plus haut. Aussi n'est-il pas étonnant que Malraux ait écrit :

« [...] aucune sténographie ne fixe une conversation, ni même un discours improvisé [...] »[2]

(1) Op. cit. p.p.28-29

(2) André Malraux, *Les Chênes qu'on abat,*Galimard.,1971, p57

Supposons maintenant que l'orateur lise sagement son texte ou, mieux, le présente d'une manière claire, à une vitesse raisonnable. Disons tout de suite que l'interprète le plus qualifié ne sera jamais à même de rendre plus de 90% de ce que dit l'orateur. Et voilà une première différence avec le traducteur, tenu de rendre *tout* le texte qui lui a été remis. Dans le cas de l'interprète, il ne s'agit ni de paresse ni d'incompétence mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de professionnalisme. Oui, l'interprète d'abord n'a pas le temps matériel de dire tout ce qu'il entend puisqu'il est décalé par rapport à l'orateur dont il suit la pensée n° 2 alors qu'il est en train d'exprimer dans la langue cible la pensée n° 1. Mais, et c'est là le plus important, il *ne doit pas* tout dire, non parce qu'il résume celui qui parle et devrait donc aller au plus important (et pourquoi serait-il juge de ce qui est le plus important ?!) mais parce que 1) il reconnaît sensoriellement les mots du discours de l'orateur – lequel à ce stade se borne souvent à lire ou à résumer son texte – et 2) il en dégage un sens et 3) il interprète ce sens, *dans ses mots à lui*. Nous ne cessons, en effet, de répéter à nos étudiants que l'interprète n'est pas un perroquet, ou un dictionnaire électronique devant s'attacher à traduire des mots. Par delà les mots de la communication prononcée qu'il comprend et dont il connaît probablement l'équivalent dans la langue cible, la technique à laquelle il a été formé consiste non à opérer une transposition de vocables, mais à se livrer à un processus conceptuel de transposition d'une signification, d'un message. Avec l'expérience, ce double processus de perception sonore des mots et d'élaboration du sens qu'ils véhiculent se fera simultanément, couplé à la restitution de ce sens dans une autre langue, les meilleurs professionnels pouvant s'en acquitter en

se mettre en contact sinon avec l'auteur lui-même pour se faire expliquer une nuance, du moins avec à un spécialiste susceptible d'éclairer sa lanterne.
Toutes ces étapes sont défendues par définition à l'interprète.

Que le traducteur cherche à rendre dans une langue cible un ouvrage source de longue haleine ou un article, voire des annonces publicitaires ou des ouvrages pédagogiques, il se familiarise dans la durée avec un thème, porteur certes d'un message, mais d'un message dûment raisonné, fondé sur une thèse et des arguments muris, eux aussi, avant que le texte ne soit remis au traducteur et, dès lors qu'ils arrivent à ce dernier, ne sont plus susceptibles d'être transformés tant dans leur contenu que dans la forme qu'il emprunte. Ce qui ne veut pas dire que l'orateur- que l'interprète écoute et dont il transmet les paroles à l'auditoire -dit n'importe quoi ou n'a pas réfléchi à ce qu'il est en train de prononcer. Mais, son intervention en main, il a encore le temps, même s'il l'a rédigée avec minutie, de l'amender (C'est la raison du fameux « Check upon delivery » inscrit sur le texte remis à l'interprète, si tant est qu'un texte existe). Et, à supposer que le texte en soit communiqué à l'interprète (ce qui pourrait lui faciliter la tâche), l'orateur peut s'arrêter, changer une phrase, omettre un paragraphe, lire à toute allure, insensible aux protestations de celui qui s'échine en cabine à le suivre, ou à prendre des notes si c'est de la consécutive qu'on demande à l'interprète. Ce dernier aura eu beau se familiariser avec le thème de la réunion pour laquelle il a été engagé, sa position n'en sera pas beaucoup plus confortable.

message clair, logique et correct – dans le double sens de ce mot – (pour l'interprète). L'effort d'analyse du sens, de raisonnement donc que le traducteur fournit dans la quiétude de son bureau, est de même nature, moins le stress, que celui déployé par son collègue devant un micro – ou pire, face à une assemblée toujours un peu curieuse, par delà le désir légitime de savoir ce qui se dit, d'observer ce prestidigitateur d'un nouveau genre armé de son carnet à spirale, qui s'apprête à restituer la quasi intégralité d'un discours. Dans le cas de l'interprète cet effort doit seulement s'opérer à tout allure, d'une manière différente aussi, comme nous le verrons plus loin.

Là s'arrêtent les similitudes entre ces deux disciplines dont les routes divergent, tant dans la pratique que lors de la formation dispensée.

Divergences entre traduction et interprétation

Regardons travailler un traducteur : il se penche sur le texte à traduire, prend le temps de l'assimiler, de se pénétrer de son esprit et des idées de son auteur. Il rédige un premier jet en suivant fidèlement le texte, revient sur une construction en se demandant s'il s'est bien imprégné de la pensée , s'il s'est pratiquement coulé dans la personnalité de celui qui, en lui confiant son ouvrage, s'attend à ne pas être trahi. Les ratures se multiplient, les corrections, les hésitations à chaque relecture aussi. Souvent il s'arrête tout bonnement pour une recherche sur les subtilités que recouvre un mot ou une expression, lesquelles pourraient lui coûter le temps que prendrait normalement la traduction d'une page entière. S'il en a les moyens, il essayera de

connaissance à priori du sens de ces expressions. Autrement dit, qu'ils soient à même d'en mesurer le contexte dans le cadre d'une familiarisation avec la culture que ces langues soutendent.

« La langue ne fonctionne pas comme un code dont les clés seraient les mêmes pour tous [...] Derrière le sens littéral, il y a un sens pro-fond, lié aux intentions et aux situations de communication. Ce sont ces informations implicites qui sont primordiales dans les mécanismes de production et de compréhension [donc de traduction] du langage. »[1]

Nous avons remarqué lors de notre enseignement que, pour former des traducteurs ou des interprètes, il n'est pas suffisant que l'accent soit mis sur leur formation linguistique, ou même sur la pratique et les exercices. Ceux-ci sont certes indispensables, mais l'on ne saurait faire l'économie de la culture des professionnels dans ce domaine. Plus un traducteur et un interprète possèdent une vaste culture, plus leur chance de réussir dans ces métiers est probable.

Sur une toile de fond culturelle viennent s'inscrire des mécanismes que l'enseignement et la pratique sont censés promouvoir et qui sont loin d'être simplement linguistiques. Auquel cas, toute personne possédant plus d'une langue pourrait être/se dire traducteur ou interprète. Car il s'agit non seulement de comprendre des mots ou même des notions dans un cadre abstrait, mais de les saisir et de transposer leur signification pour en faire un texte fidèle et cohérent (pour le traducteur), un

(1) Gérard Sabah, cité par Pierre Le Hir in "Le langage résiste toujours à la traduction automatique », *Le Monde*, 30 juin 2001

Ménager la chèvre et le chou يمسك العصى من الو سط
C'est du réchauffé كلام متعاد
Connaître sur le bout des doigts عن ظهر قلب
S'endimancher لابس اللي على الحبل كله / على سنجت عشرة
Faire partie des meubles ز بون قد يم
Mettre la charrue devant les bœufs يسبق الحوادث
Toucher la corde sensible de quelqu'un يمس الوتر الحساس
Prendre la poudre d'escampette أخذ ذ يله في سنانه
Ce n'est pas dans mes cordes ليس من تخصصي
Ce n'est pas ma tasse de thé لا ا فضله
La fin des haricots اللي ز اد و عاد
Se regarder comme chiens de faïence تبادلا النظرات شذ رأ
Avoir d'autres chats à fouetter عند ي عمل أ هم.
Il était moins une ! علي آ خر لحظة
Revenir sur le plancher des vaches يعود علي أر ض الواقع
Se faire la belle يهر ب من السجن
Mettre le paquet بذ ل كل ما في وسعه من جهد
Sauter sur l'occasion إغتنم الفر صة
A la va comme je te pousse حيثما اتفق

On pourrait multiplier les exemples à l'infini, chaque langue ayant ses propres codes. Là où le français, pour dire que les enfants héritent des qualités de leurs parents, remarque que « bon chien chasse de race », l'arabe préfère établir la comparaison avec l'oie :'ابن الوز عوام'.

Qu'il s'agisse d'un texte écrit sur lequel se penche un traducteur ou de phrases relayées dans l'oreille de l'interprète par des écouteurs, il est nécessair· que l'un et l'autre aient une

des linguistes désireux d'enrichir leur propre langue. Donnons comme exemple : « pierre angulaire (حجر زاوية), « pierre d'achoppement » (حجر عثرة), (حجر اساس) « pierre de fondation ». Sans compter des expressions que l'on retrouve reprises dans trois langues, assimilées facilement à cause de l'image qu'elles véhiculent qui rend le sens tangible. Tant et si bien que l'on peut ne plus savoir dans quelle langue elles ont initialement vue le jour. « Donner le feu vert » est-elle à l'origine de «To give the green light» ou le contraire ? Adoptée en tout cas littéralement par l'arabe qui estime que l'on peut donner «الضوء الأخضر» «A Dieu ne plaise» est bien sûr «لاسمح الله», «Être au septième ciel », «طاير في سابع سماء», «donner la chair de poule» «جعل الجسم يقشعر». « Être neuf dans le métier » c'est être «جديد في الكار». Mais ces cas qui ont souvent une origine littéraire ou savante, popularisée ensuite dans une certaine mesure par l'usage, sont rares.

Le cas les plus commun est celui d'un arabisant qui n'aurait pas vécu dans un pays arabe et serait dans la quasi impossibilité de trouver dans un dictionnaire la traduction d' expressions du genre :

اخطف رجلك للمكتبة	Fait un saut [jusqu'à la librairie]
كان غيرك اشطر	De plus malin que toi s'y sont cassé le nez
بيبيض وشه	Lui faire honneur
امسحها في	Laisse, laisse, ne t'en fais pas
كبر عقلك	Sois raisonnable [ou Fais-toi une raison]
بشوكه	Flambant neuf

Parallèlement, des expressions idiomatiques françaises sont intraduisibles si l'on se contente de la signification des mots qui les composent :

Tronc commun de la traduction et de l'interprétation

Il est évident que tout passage d'une langue à une autre est tributaire d'une phase indispensable, celle de la compréhension. Celui qui n'a pas compris un message, qu'il soit lu ou entendu, est dans l'impossibilité de le traduire, sauf à en donner une version tronquée, incompréhensible et souvent risible. C'est le cas des débutants qui s'en tiennent à la littéralité, ou simplement se contentent d'à peu près risquant de produire des contresens. D'ailleurs, la polysémie des mots usuels est un écueil sérieux pour qui ne peut choisir – du premier coup pour l'interprète – le sens idoine entre la gamme de sens offerte par la plupart des vocables. Une polysémie mise clairement en lumière par la page de couverture du *Petit Robert* qui annonce, en connaissance de cause, « 60 000 mots et leurs 300 000 sens ». Donc en moyenne cinq sens par mot.

Mais la phrase n'est pas faite que de mots. Ceux-ci s'agencent selon l'esprit de chaque langue pour former une multitude d'expressions idiomatiques toutes faites, de locutions, de mots composés lesquels, loin d'être statiques, sont susceptibles de transformations continuelles. C'est d'ailleurs l'usage pertinent et l'appréhension de ces expressions idiomatiques, celles que Diderot appelait déjà dans *Le neveu de Rameau* les « idiotismes », qui donnent l'avantage au locuteur natif d'une langue par rapport à celui qui l'a apprise mais n'a pas vécu dans son pays d'origine.

Certes, il arrive que certaines locutions aient des équivalents traduisibles mot pour mot dans deux langues aussi différentes l'une de l'autre que le français et l'arabe. C'est souvent le cas d'expressions qui ont été empruntées et traduites par des lettrés ou

Le traducteur et l'interprète exercent aujourd'hui des métiers prisés et utilisent des techniques faisant l'objet d'un apprentissage poussé, avec, au départ, une sélection rigoureuse des candidats à la profession. Car, ceux qui excellent dans cet art, s'ils ont des dons pédagogiques et ont dûment réfléchi aux secrets de leur métier, deviennent aussi les formateurs de ceux qui peuvent prétendre suivre cette filière.

Il est à noter, dès le départ, qu'il y de « traducteurs » et des « interprètes ». Mais peu de « traducteurs-interprètes ». C'est dire que cet « art si difficile et si nécessaire à la compréhension entre les hommes », pour reprendre la phrase de Jean Monnet(1), comporte deux disciplines distinctes qu'il n'est pas donné à tout professionnel de maîtriser à la fois.

A partir de notre double expérience professionnelle et académique, nous allons tenter de mettre en lumière les caractéristiques que ces deux disciplines ont en commun, celles qui en font deux pratiques différentes, deux domaines d'enseignement distincts, les deux volets de cette recherche devant déboucher, logiquement à notre sens, sur une démythification de la « traduction automatique », du moins à son stade actuel de développement, le cerveau humain lui restant nettement supérieur pour traduire les nuances de la pensée et des sentiments.

(1) Préface à l'ouvrage de Danica Seleskovitch, *Langage, langues et mémoire*. Paris, Lettres modernes. 1975, p.V

TRADUIRE ET INTERPRETER L'HOMME OU LA MACHINE ?

Par
Chahira Badawy

"Le langage est chimie pour le sens et physique pour les formes"

TRADUIRE ET INTERPRETER
L'homme ou la machine ?

De tout temps, depuis la tour de Babel, les humains ont cherché à se comprendre, bien avant que la traduction – plus tard l'interprétation – aient été élevées à juste titre au rang de professions reconnues, reposant sur une base scientifique. Il y a eu le « drogman », ancêtre de l'interprète de conférence chevronné, qui survit encore [et prospère !] sous une appelation qui est une variante de ce mot d'origine byzantine, en la personne du « turgoman », guide auto proclamé de nos sites archéologiques. Comme il a dû y avoir tous ceux qui, dès l'aube de l'humanité, avec un langage gestuel, beaucoup d'ingéniosité et de débrouillardise ont tenté de jeter un pont entre les tribus, les peuples, les nations. A l'ère de l'informatique il y a des logiciels de traduction automatique. Mais ces derniers peuvent-ils remplacer le cerveau humain ?

Cette étude se propose de jeter un éclairage sur la double profession de traducteur et d'interprète en vue de mettre en parallèle, dans un deuxième temps, la performance de l'humain comparée à l'apport éventuel de la machine.

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٣٧

• مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة ٣٩٢٩١٩٢٠

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس ٤٨٣٣٣٠٣٠

• مكتبة دار البشير بطنطا
٣٢ ش الجيش عمارة الشرق ت ٣٣٠٥٥٣٨٠ ـ

• مكتبة الآداب
٤٢ ش الأوبرا القاهرة ت ٣٩٠٠٨٦٨ ـ ٣٩١٩٣٧٧

• مكتبة دار العلم
الفيوم ـ حي الجامعة. ت: ٣٤٥٨١٢

رقم الإيداع	٥٥ ٤٧ /٢٠٠٣

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت: ٧٧٩٧٥٥٠

نــــور
لأعمال الكمبيوتر

حسن عبد الحليم
ت ٧٤٢٠٤٧٨٠



FIKR WA IBDA'

- TRADUIR ET INTERPRETER
  L' homme ou La machine?
- Breaking the silence:
  Voices behind the silence in Deshpande'sThe Intrusion and Other Stories
- Fortification of the Bulgar State Frontiers, according to Ibn Fadlan

No . (19)

JUN 2003

